



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

TIAGO SAMUEL BASSANI

DESMEDIDAS. UMA INVESTIGAÇÃO EM VIDEOARTE

CAMPINAS

2017

TIAGO SAMUEL BASSANI

DESMEDIDAS. UMA INVESTIGAÇÃO EM VIDEOARTE

*UNMEASURED. AN INVESTIGATION IN VIDEOART*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

*Dissertation presented to the Post Graduate Program from Institute of Arts of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Visual Arts.*

ORIENTADORA: Profa. Dra. Marta Luiza Strambi

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO  
ALUNO TIAGO SAMUEL BASSANI, E ORIENTADO PELA  
PROFA. DRA. MARTA LUIZA STRAMBI.

CAMPINAS

2017

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** Não se aplica.

**ORCID:** <http://orcid.org/http://orcid.org/ht>

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B293d Bassani, Tiago Samuel, 1985-  
Desmedidas : Uma investigação em videoarte / Tiago Samuel Bassani. –  
Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Marta Luiza Strambi.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes.

1. Vídeoarte. 2. Autobiografia. 3. Performance (Arte). 4. Artes. I. Strambi,  
Marta Luiza, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Unmeasured : An investigation in video art

**Palavras-chave em inglês:**

Video art

Autobiography

Performance art

Arts

**Área de concentração:** Artes Visuais

**Titulação:** Mestre em Artes Visuais

**Banca examinadora:**

Marta Luiza Strambi [Orientador]

Hugo Fernando Salinas Fortes Junior

Sylvia Helena Furegatti

**Data de defesa:** 24-02-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Artes Visuais

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

TIAGO SAMUEL BASSANI

ORIENTADOR(A): PROFA. DRA. MARTA LUIZA STRAMBI

### **MEMBROS:**

1. PROFA. DRA. MARTA LUIZA STRAMBI
2. PROFA. DRA. SYLVIA HELENA FUREGATTI
3. PROF. DR. HUGO FERNANDO SALINAS FORTES JUNIOR

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 24.02.2017

Para Isabel e Daniel

## **AGRADECIMENTOS**

À profa. Dra. Marta Luiza Strambi, minha orientadora, pelo apoio irrestrito, parceria e preciosas contribuições para essa dissertação.

Ao professor Mauricius Martins Farina, por suas aulas, que certamente auxiliaram esta pesquisa.

Ao Daniel Costa, pelo amor, pelo apoio irrestrito, pela parceria na vida, pelo impulso e incentivo na arte que culminou nesses anos todos.

À minha mãe Isabel, pelo amor irrestrito, por me incentivar ao esquecimento, mas por gravá-los no coração.

À querida tia Inês, umas das minhas mães, por partilhar comigo todas as ausências e, também, os meus impulsos.

À Caroline Heldes, Allan Yzumizawa, Rafaela Melo e Paula Sobral pela amizade, força e disponibilidade.

À minha família pelo apoio irrestrito.

## RESUMO

Esta dissertação, denominada “Desmedidas: uma investigação em videoarte”, compreende um estudo sobre o processo e a poética, investidos na produção de uma série de trabalhos em videoarte de minha autoria, tensionando uma relação entre a performance e o vídeo. O presente texto abordará, ainda, os aspectos conceituais e metodológicos incorporados, partindo dos trabalhos que são oriundos de uma prática, tendo em vista uma produção autobiográfica em seus rebatimentos. Esta investigação apresenta reflexões sobre os modos e meios de produção em artes visuais, relacionando os procedimentos, os materiais, as experiências e as referências históricas de artistas com os quais meu trabalho se relaciona, tangenciando referências teóricas conectadas às reflexões traçadas a partir dessa produção em videoarte, a fim de contribuir e dialogar com o conhecimento do fazer artístico em suas manifestações atuais.

Palavras-chave: videoarte, autobiografia, performance, artes visuais, vídeo.

## **ABSTRACT**

This dissertation denominated “Unmeasured: an investigation in video art” includes one study about the process and the poetic invested in the production of series work on art video, than accent one relationship between the performance and video. The present text will approach the conceptual and methodological aspects incorporated, starting the works, that is originating of the practice what is in view an autobiographic production and its interchanges. This investigation present therefore, reflection about the modes and medium of production in visual arts, relating the procedures, materials, experience, historical references of artists with which my work relates and introduce theoretical references associated the reflection elaborate as of the my works, to contribute with knowledge of artistic create and its current manifestations.

Key-words: video art, autobiography, performance, visual arts, video.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Excerto de caderno de anotações, 2014.....	17
Figura 2 - Tiago Bassani, "Um tempo e meio", 2010, frames do vídeo. ....	28
Figura 3 - Letícia Parente, Marca Registrada, 1975, frames retirados do vídeo. .....	28
Figura 4 - Bruce Nauman, Art make-up: n°1 White .....	20
Figura 5 - Bruce Nauman, Pinchneck,.....	20
Figura 6 - Bruce Nauman, Dance or Exercise on the perimeter of square (Square Dance) 1967 - 1968. ....	20
Figura 7 - Ao pé do ouvido, 2010, frames da videoarte da fig. 9. ....	40
Figura 8 - Gozo, 2010, frames da videoarte da fig. 14. ....	40
Figura 9 - Ao pé do ouvido , 2010, frames da videoarte, duração de 1'6". ....	43
Figura 10 - Méret Oppenheim, Le Déjeuner en fourrure, 1936, xícara, pires e colher cobertos com pele 10,8 X 23,7 X 20,2 cm. ....	45
Figura 11 - Tiago Bassani, O que (h)ouve querido VG?, 2009, imagem digital, intervenção em aquarela sobre imagem impressa, 21 X 29,7 cm. ....	47
Figura 12 - Vicent Van Gogh, detalhe de "Self-Portrait", 1887, lápis e tinta sobre papel, 31,5 X 24,5 cm. ....	48
Figura 13 - Tiago Bassani, Sem título, 2009, porcelana e resina epóxi pintada, 7,5 X 10,5 X 8 cm. ....	50
Figura 14 - Tiago Bassani, Gozo, frames da videoarte, 2012, duração de 8'21". .....	53
Figura 15 a e b - Lygia Clark, Baba Antropofágica, 1973, frames da performance.....	55
Figura 16 a e b - Rudolf Schwarzkogler, Sem título, 1975, detalhe da performance.....	56
Figura 17 - Judy Chicago, Ablutions, 1972, detalhe da performance. ....	57
Figura 18 - Vito Acconci, Seedbed, 1971, detalhe da performance. ....	59
Figura 19 - Vito Acconci, Seedbed, 1971, detalhe da performance. ....	59
Figura 20 - O roedor, 2010, frames da videoarte. ....	61
Figura 21 - 30 cerdas, 2010, frames da videoarte.....	61
Figura 22 - Empacotado, 2010, frames da videoarte. ....	61

Figura 23 - O roedor , 2010, frames da videoarte, duração de 43".	64
Figura 24 - Ceal Floyer, Nail Biting, performance, 2012, duração de 1'20".	67
Figura 25 - Tiago Bassani, 30 cerdas, 2010, frames da videoarte, duração de 43".	70
Figura 26 - Tiago Bassani, Sem título, 2009, base de escova de dentes e pregos, 20 X 2 X 1,5 cm.	72
Figura 27 - Marina Abramovic, Thomas Lips, 1975, performance.	73
Figura 28 - Man Ray, Gift, 1958, ferro de passar roupas e pregos, 15,3 X 9 X 11,4 cm.	74
Figura 29 a e b - Chris Burden, Trans Fix, 1974, detalhe da performance.	76
Figura 30 - Gina Pane, L'escalade, 1971, fotografia em p&b da performance, painel de madeira e aço carbono, 323 X 320 X 23 cm.	77
Figura 31 - Sonia Andrade, Sem título, 1977, frame da videoarte.	78
Figura 32 a e b - Sonia Andrade, Sem Título (Feijão) 1975, videoarte, duração de 9'.	79
Figura 33 - Tiago Bassani, Empacotado, 2010, frames da videoarte, duração de 41".	81
Figura 34 - Smith and Stewart, Breathing Space, 1997, videoinstalação, dimensão variada.	83
Figura 35 - Ana Mendieta, Untitled (Glass on Body Imprints-face), 1972.	84
Figura 36 - William Pope L., Foraging (asphyxia version), from the Black Domestic Project, 2008, imagem digital, 48,6 X 47 cm.	85
Figura 37 - Sônia Andrade, Sem título, 1977, filme PB, 4', frames do vídeo.	86
Figura 38 - Um tempo e meio, 2013, frames da videoarte.	94
Figura 39 - Ex-flores, 2010, frames da videoarte.	94
Figura 40 - O-vô, 2010, frames da videoarte.	95
Figura 41 - Um tempo e meio , 2010, frames da videoarte, duração de 1'15"..	98
Figura 42 - Ana Maria Maiolino, In-out (Antropofagia), 1973/74, frame do vídeo, duração de 2'3".	102
Figura 43 - Lygia Pape, Eat Me: A Gula ou a Luxúria?, 1975, duração de 9'.	104
Figura 44 - Ex-flores, 2010, frames da videoarte, duração de 1'45".	107
Figura 45 - Shozo Shimamoto, 1956, "Fazendo uma pintura atirando garrafas de tinta".	110

Figura 46 - O-vô, 2010, frames da videoarte, duração de 40".....	112
Figura 47 - Tiago Bassani, experimentos com o ovo, ação solitária, 2013. ...	113
Figura 48 - Ana Maria Maiolino, Entre Vidas, 1981. ....	115
Figura 49 - Em branco, 2010, frames da videoarte, duração de 1'37". ....	121
Figura 50 - Arman, Accumulation of Light Bulbs, 1973, 47 X 32 X 8,5 cm. ....	124
Figura 51 - Um grande rio atravessa-me, 2015, frames da videoarte, duração de 1'30".....	126
Figura 52 - Sem título, frame do vídeo, experimento, 2015. ....	130
Figura 53 - Richard Long, "A line made by walking", 1967, Inglaterra.....	131

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	13
2. A AUTOBIOGRAFIA, A VIDEOARTE E A PERFORMANCE .....	17
2.1 Autobiografia: uma possibilidade de investigação .....	19
2.2 Videoarte e Performance: relações .....	25
3. I'MPULSOS.....	37
3.1 Pulsão e Compulsão .....	40
3.2 Mea Culpa .....	61
4. AUSÊNCIAS .....	88
4.1 Esgotamento e traumatologia da dor .....	94
4.2 Lapsos.....	116
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	137
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR .....	142

## 1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação compreende um estudo sobre o processo e análise da poética da produção de uma série de trabalhos em videoarte, realizados entre os anos de 2010 a 2014.

Deste modo, o presente texto aborda, de maneira amalgamada, os aspectos conceituais e metodológicos incorporados nestas obras, tendo em vista uma produção autobiográfica e seus rebatimentos. Apresento, também, reflexões sobre os modos e meios de produção - seus procedimentos, materiais e experiências -, as relações e referências históricas, bem como análises conceituais, a fim de contribuir para uma investigação do fazer artístico em suas manifestações atuais, considerando a problematização do ser contemporâneo na expressão de seus pertencimentos.

“Desmedidas: uma investigação em videoarte”, título desta dissertação, instiga para o desvio de imposições sobre nossas obrigações/contribuições cotidianas, estabelecimentos sociais homologadas pelas questões burocráticas e automatizadas que impregnam nossa existência.

Trata de descomedimentos num estado excessivo que passam por diversos estágios de motivações. São subversões de ações diárias, tendendo à repulsão, aflição e aversão, que são maculadas e deturpadas, ou seja, são ações que subvertem os usos comuns de objetos.

Estes trabalhos apresentam uma fricção entre o vídeo e a performance e foram dirigidos por meio de ações em videoarte, para que estas criações apresentassem algumas de minhas vivências, através de figuras de linguagem, tais como as metáforas. Eles carregam, em sua essência, um sentimento latente com respeito ao desajuste da vida e da impossibilidade de contenção de fatos casuais da nossa existência, que estão posicionados através de conceitos como vida e morte, a culpa, a autoagressão e a memória. Por isso, a ideia de desmedidas foi incorporada como título desta dissertação.

Tendo em vista tais conceitos, essa dissertação estrutura-se em três capítulos: **2. “A Autobiografia, a Videoarte e a Performance”**, **3. “Impulsos”**, e **4. “Ausências”**, incluindo, ainda, a **Introdução** e as **Considerações finais**.

O capítulo **2. “A Autobiografia, a videoarte e a Performance”** insere uma abordagem sobre as relações estabelecidas em meus trabalhos que perpassa estes três campos, principalmente no que diz respeito à aos anos de 1960, no cenário internacional e, nos anos de 1970 no Brasil, abordando a relação entre o corpo e a vídeo e se divide em duas (2) partes: **2.1 Autobiografia**: uma possibilidade de investigação, circunscreve um caminho no processo de construção dos meus trabalhos. Nele traço uma relação entre os estudos autobiográficos de Philippe Lejeune e Paul Ricoeur, atrelados aos conceitos de experiência encontrados em John Dewey e Jorge Larrosa, e **2.2 Videoarte e Performance**: relações, onde desenvolvo um reflexão sobre meu trabalho, que se estabelece entre estes dois meios, acoplando-os. Para esta análise trago referências sobre a história da videoarte, bem como a relação entre alguns trabalhos de artistas com os meus.

Os trabalhos, realizados nestes períodos, tratavam de ações simples entre o corpo e a câmera, tais como comer, andar, sentar, etc. Muitos deles tratavam de vídeos de curta duração. É nesse sentido que estabeleço certas analogias, pois meus trabalhos, também, tratam da relação entre o corpo e a câmera e partem de ideias sobre as ações simples que realizamos cotidianamente, porém, subverto-as para compor um outro modo de fazer.

No capítulo **3. “Impulsos”** utilizo-me de alguns conceitos da psicologia, tais como a ideia de pulsão enquanto fagulha, que instigou a criação da produção de minhas séries, pressão constante impelida para fora; a pulsão da vida. Deste modo, apresento análises sobre meus primeiros trabalhos. Ainda neste capítulo desenvolvo uma série de análises textuais sobre essa outra produção que realizei e as divido em duas partes: **3.1 “Pulsão e compulsão”**, onde analiso “Ao pé do ouvido” e “Gozo” e **3.2 “Mea Culpa”**, contendo os trabalhos: “30 cerdas”, “O roedor” e “Empacotado”. Nestas análises aponto características presentes, que oferecem subsídios para

compreender o processo de criação como desdobramento e processamento dos pensamentos presentes, desde os trabalhos antecedentes à realização dessa produção, recorrendo à história da arte e obtendo referenciais a fim de propiciar um diálogo por meio da aproximação de trabalhos de artistas com quem divido algumas particularidades.

No capítulo **4. “Ausências”** trato da questão do fim, da falta, do desaparecimento e do esquecimento, ou seja, da morte e, conseqüentemente, fecha esta pesquisa nesses dois extremos. Este capítulo engloba os subcapítulos: **4.1** “Esgotamento e traumatologia da dor”, que inclui três (3) trabalhos: “Um tempo e meio”, “Ex-flores” e “O-vô” e o subcapítulo **4.2** “Lapsos” é composto por duas (2) videoartes: “Em branco” e “Um grande rio atravessa-me”. Nesse capítulo, trato da ausência em relação ao tempo que se vive, e a ausência despertada pela morte.

Toda minha produção parte do “imaterial”, ou seja, de um primeiro sentimento motivador da criação, que num momento de apreensão foram captados a partir de alguma experiência vivida; uma apresentação sensível e simbólica de algumas apreciações de fatos ocorridos, evidenciadas na ação a fim de evocar cada uma de suas particularidades, recriando, manipulando e transformando minhas memórias/lembranças e vivências, tramando novas relações com quem as assiste. Deste modo, minha produção, opera essencialmente como uma redução fenomenológica, tornando os fatos reais em ações “etéreas”; manifestações em vídeo.

Nestes capítulos apresento textos relacionais, onde tangencio minha produção visual, suas referências históricas e apresentam reflexões sobre o processo dos procedimentos de trabalho, no que antecede esta série em vídeo e sua reverberação com os trabalhos atuais.

Os fatos, que podem ser recriados a partir desta relação com a “autobiografia”, estão num lugar entre o íntimo e o revelado, entre a ficção e a realidade, diálogos que acontecem através de um discurso complexo.

A intenção da realização de ações curtas, rápidas e contundentes originou uma pulsão de desejos sobre a ideia de uma brevidade do tempo em relação à vida. Os pensamentos sobre a efemeridade da vida colaboraram para

a elaboração destes trabalhos. A videoarte me possibilitou trabalhar com o assunto tempo, propriamente dito, pois ela leva um tempo para a ação acontecer, porém aqui esse tempo é análogo ao da vida; este curto espaço de tempo entre o início e o fim.

A metodologia utilizada nesta dissertação, sobre a construção dos textos e análises dos trabalhos, diz respeito, primordialmente, aos estudos da semiótica, mais especificamente aos conceitos trazidos por Charles Sanders Pierce. Utilizando-me de sua estrutura do ponto de vista da forma, do contexto e do significado, mas ocultando seu vocabulário. Incluo considerações elaboradas a respeito da análise da forma fundadas na Gestalt, partindo dos estudos das percepções e da psicologia da forma, presentes no livro “Arte e percepção visual. Uma psicologia da visão criadora”, de Rudolf Arnheim, que está incorporado em minhas análises e, ainda, sobre os significados eles percorrem o caminho das sinédoques, das prosopopeias e de outras figuras de linguagem provenientes da linguística, que remetem aos significados a respeito desta minha produção.

Esta metodologia é tangenciada pelos estudos autobiográficos de Philippe Lejeune, esquematizando um diálogo com os estudos sobre a experiência de John Dewey, Jorge Larrosa Bondía e RoseLee Goldberg. Também pelos estudos da produção de videoarte brasileira e internacional, a partir dos anos de 1960, realizando interlocuções com os procedimentos que utilizo na confecção dos meus trabalhos com a história do vídeo e suas referências teóricas, por meio dos textos de Arlindo Machado, Walter Zanini, Michael Rush, Roy Armes e Sylvia Martin.

Para abordar o processo de construção de uma produção própria resgato os antecedentes históricos, que a meu ver foram importantes impulsionadores na construção dos meus trabalhos anteriores, onde investigo, como citado acima, os caminhos e os entrelaçamentos com as videoartes de outros artistas.



## 2. A AUTOBIOGRAFIA, A VIDEOARTE E A PERFORMANCE

Desde muito tempo havia em mim inquietações a respeito de memórias e vivências que passam a repercutir em caminhos percorridos na construção dos trabalhos. Esses aspectos autorreferenciais tinham como matéria prima essas lembranças de acontecimentos que eram amalgamadas ao meu imaginário. Tais incitações da memória se materializavam em descrições, textos, desenhos, projetos, objetos e vídeos e incorporavam-se durante o processo de construção. Para entender os meandros de um processo de pesquisa, debruçei-me sobre os trabalhos desmembrando-os, para que eu pudesse entender os desdobramentos, ocorridos durante o tempo em que a produção ocorreu.

Como citado, a videoarte foi o meio pelo qual esta série se desenvolveu. Os dez trabalhos de minha produção são vídeos de curta duração, análogos ao pensamento do excerto de minhas anotações que estão na figura a seguir.

*vídeos curtos ...  
vida curta ...  
(tratar a potência num curto espaco de tempo)*

Figura 1 - Excerto de caderno de anotações, 2014.

Este capítulo subdivide-se em dois subcapítulos o **2.1** Autobiografia: uma possibilidade de investigação, que trabalhará questões a respeito da autobiografia e da experiência presentes, através dos estudos de Dewey e

Jorge Larrosa. O subcapítulo **2.2** Videoarte e Performance: relações, trata da conexão entre performance e vídeo, dos seus referenciais históricos contidos nos estudos de Arlindo Machado, Michael Rush, Sylvia Martin, entre outros.

Estes três pontos, a autobiografia, a performance e o vídeo formam uma relação triádica nessa pesquisa.

Esta relação e, seus questionamentos, são desenvolvidos nos subcapítulos que seguem. A performance gera simbolicamente significados sobre as minhas experiências vividas, que são transformadas a partir de reflexões tecidas a respeito da memória e das lembranças, e do crescimento provável em relação ao tempo.

Contrariando um pensamento reducionista a respeito dos fatos da vida, minha produção, contida nessa dissertação, tensiona experiências vividas acerca de momentos instáveis.

Por isso a relação entre a performance, o vídeo e a autobiografia, tratados nesta dissertação como um todo, constrói momentos de suspensão em estados de tensões.

## 2.1 Autobiografia: uma possibilidade de investigação

Considerando a autobiografia<sup>1</sup> como uma referência para esta investigação, procuro estabelecer, por meio da percepção destas paisagens internas, um processo de compreensão sobre o que estas pulsões de experiências podem revelar. Trata-se de uma retomada de minha história para ressignificá-la numa dimensão expressiva. Esta alternativa de pesquisa compreende o sujeito da experiência como um indivíduo social, assim, incorporo em meus trabalhos as questões referentes às minhas próprias vivências. Quando aplicada ao processo de criação essa recorrência à autobiografia se expande através do trabalho e amplia as possibilidades interpretativas.

Ao empregar a autobiografia, como caminho para a busca de uma identidade na arte, não é possível afastar-se da ideia que o indivíduo é, também, um ser social que exprime concepções culturais, referentes a seu ambiente de vivência. Portanto, exploro em meus trabalhos a autobiografia, como parte de um olhar sobre o íntimo e o singular, noção que atua como o rebatimento de uma experiência pessoal, que se revela como algo a ser compartilhado.

Ao tentar entender mais sobre esta questão encontrei em Philippe Lejeune, que através de sua obra literária “O pacto autobiográfico” escreveu sobre autobiografia. Ele define diversas maneiras de realizar autobiografias textuais, evidenciando a relação entre o “autor-narrador-personagem”. Segundo Lejeune há quatro categorias de obra autobiográfica, a primeira diz respeito à forma de linguagem: narrativa e prosa; a segunda sobre o assunto tratado: vida individual e história; a terceira a propósito da situação do autor:

---

<sup>1</sup> Philippe Lejeune analisa o gênero da autobiografia na literatura a partir de alguns autores como Jean Jacques Rousseau em seu livro: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, p.19.

identidade do autor e do narrador e a quarta e última se refere à posição do narrador. “Os gêneros vizinhos da autobiografia não preenchem todas essas condições.” (LEJEUNE, 2014, p. 14).

Observei que no meu caso, para a criação da produção, lido com dados de minha vida pessoal, de minha vivência, como citado, me incluindo na segunda categoria de sua classificação, ou seja, com isso me utilizei de sua categorização sobre a autobiografia, usando relações metatextuais, alargando, assim, seus campos, como escreve Gérard Genett, citado por Omar Calabrese (1997).

Além das maneiras apontadas por Lejeune existem, ainda, os “gêneros vizinhos da autobiografia” que podem ser: memórias, poesia, autorretratos, textos, entre outros. Todos eles estão relacionados à ideia de identidade do indivíduo. Como afirma Lejeune “O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso.” (LEJEUNE, 2014, p. 27).

O filósofo Paul Ricoeur descreve que uma “[...] autobiografia, finalmente se baseia na identidade, e, por fim, na ausência de distância entre o personagem principal do relato, que é o mesmo, e o narrador que diz e escreve na primeira pessoa do singular.” (RICOEUR, 2007, p. 13, tradução nossa).

Dentre a multiplicidade, de maneiras diversas sobre a autobiografia, um ponto em comum é a possibilidade inteligível de absorver a subjetividade de um artista, que neste caso, inclui a plataforma do vídeo, como meio para esta manifestação cunhada, anteriormente, e recorrentemente utilizada na produção contemporânea.

Todo o material que carrego comigo como experiência obtida não é puro e objetivo, ela se forma em mim através de contaminações, arraigando essas experiências de maneira abstrata para meu corpo e mente. Este é um dos processos de ressignificação do mundo e, também, de si em relação a ele.

Pensando numa certa sistematização que o gênero textual acarreta para uma escrita autobiográfica, me questionei sobre a aplicação da autobiografia na produção em artes visuais, tendo em vista os trabalhos de minha autoria, que evidenciam, através de uma representação, os sentimentos

que tive sobre determinadas experiências. Neste processo, não trato a realidade, mas crio a partir dela. A utilização da autobiografia, neste caso, não é um relato do que vivi, mas sim um processamento simbólico das minhas experiências. Esta constatação me trouxe o entendimento a respeito da produção de um artista, que independente de suas fontes e materiais trabalha no campo simbólico, realocando e processando através de sua manufatura a matéria inicial, ou seja, é sempre um processo de desconstrução e construção ao mesmo tempo.

Ao pesquisar a autobiografia, tendo em vista o indivíduo, suas percepções e suas experiências, assuntos esses que são relacionados, um questionamento surgiu: se é o artista o autor de seu trabalho, seja ele inspirado por qualquer coisa, já não existe um aspecto autobiográfico? Porque seja qual for sua matéria-prima, ela passa por processamento e pensamentos próprios do artista, que a seu modo realiza o trabalho. Essa questão não é de todo incorreta, porém evidencio neste trabalho a autobiografia que está implícita, aplicada no trabalho, ou seja, o que experienciei e que está de algum modo empregado na realização destas obras.

Este campo autobiográfico, o qual me refiro, tem como veículo a memória, o tempo e sua ação, a lembrança e os esquecimentos. Propiciando, deste modo, interrelações entre o público e o privado, a realidade e a ficção, a percepção e a consciência. Pois, mesmo que tivermos convicção que nossa autobiografia seja efetiva, ela é apenas parte de uma percepção individual do que vivemos, e muitas vezes é contaminada pelos nossos sentimentos, mas isso não a invalida, pelo contrário, dá margem à abertura dos nossos afetos.

A videoarte inscreve-se num campo digital como forma de representação simbólica que se utiliza de minha autobiografia, ou seja, o que faço em minha produção não são traduções de minha vida, mas me utilizo delas para a sua realização. Trata-se de uma manifestação autorreferente, que, também, possui relações antepassadas dos autorretratos, se levarmos em conta o enquadramento de algumas ações, como a ideia de um espelho onde sou a referência e rebatimento. Esse aspecto dá margem a uma aproximação da concepção a respeito do narcisismo, que foi trabalhado por Rosalind Krauss

em seu texto "Vídeo: a estética do narcisismo" (2008, p. 150), onde tece um texto crítico, apontando que esta característica aparece nos trabalhos de alguns artistas do vídeo.

Não é a toa que Rosalind Krauss (2008, p. 150) ao escrever esse texto crítico sobre os vídeos de Vito Acconci (Centers, de 1971), Bruce Nauman (Revolver upside down, de 1968), Peter Campus (Mem, de 1974/1975), entre outros, traz a tona a ideia de certo narcisismo, intrínseco aos trabalhos destes artistas. Krauss aponta que estes trabalhos estavam intimamente ligados a um envolvimento pessoal entre os mecanismos eletrônicos, como um reflexo do *self*, relacionando, assim, os reflexos ou rebatimentos que se tem através da técnica do vídeo, que apresenta o corpo do próprio artista em ação.

A minha autorrepresentação, ligada a uma autobiografia, não poderia ser menos narcisista, no entanto é um olhar que parte da minha imagem, mas com uma profusão de experiências retidas de determinado meio: com um grupo social. Assim os aspectos se aproximam da ideia narcisista, tornando esta análise mais abrangente.

A questão do narcisismo também é tratada por Gaston Bachelard em "A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria", onde ele traz este conceito relacionado à psicologia do espelho, considerando-o como sendo de cunho complexo. Ainda atribui que um dos traços do narcisismo é a característica destrutiva "[...] que vive uma contemplação que lamenta e uma contemplação que espera, uma contemplação que consola e uma contemplação que agride." (BACHELARD, 1998, p. 23). As ações que apresento nesta produção alimentam-se, também, desses conceitos, uma vez que trato de muitas características que estão atreladas a uma intenção destrutiva ou autopunitivas.

A ideia de vincular a autobiografia com o conceito de experiência, cunhado por Jorge Larrosa e John Dewey, me vem à mente por crer na possibilidade de relações sutis que esses conceitos formam. Assim, os trabalhos que apresento nesta dissertação ocorrem a partir de experiências particulares, estabelecendo, no meu processo de criação, relações com minha

autobiografia.

A série que apresento, como objeto de estudo desta pesquisa, trata de resgatar a memória das minhas experiências e parte da minha autobiografia, conferindo à elas novas significações, reativando-as através da fatura criativa. Em suma, através desta perspectiva híbrida entre os conceitos que se interligam, as concepções de identidade contidas num trabalho fazem parte da poética de um artista, corroborando e fortalecendo seu trajeto, validando-o verdadeiramente. Utilizar-me da autobiografia no processo é um procedimento para construção de minha poética, um sujeito-artista em formação que está aberto às descobertas e continuidades. E, para tanto, não temo a mistura para uma experimentação numa investigação; a cautela sempre está posta, no entanto meu processo de criação é transitório e aberto.

Acredito, sobretudo, que as experiências, os sentimentos, as vivências e, conseqüentemente, as memórias de um artista são, empregados, de alguma maneira, em seus trabalhos; este é um ponto fundamental de análise de minha produção, que instaura experiências particulares para estabelecer uma relação com a autobiografia.

A relação que trago entre autobiografia e experiência, está ligada ao processo de viver que ambas denotam. A experiência é entendida neste contexto como tudo aquilo que vivenciei e, que de alguma maneira, circunscreveu em mim um sentimento. Deste modo, a experiência acontece num fluxo contínuo na vida, assim

[...] a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. Nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modificam a experiência com emoções e ideias, de modo que emerge a intenção consciente. Muitas vezes, porém, a experiência vivida é incipiente. As coisas são experimentadas, mas não de modo a se comporem em uma experiência *singular*. (DEWEY, 2010, p. 109).

A maneira interrelacional que a experiência acontece se dá no fato que atribuímos a ela algum grau de importância e sentimento, ou seja, atribuímos aos acontecimentos da vida um afeto que é motivado, em partes pela nossa percepção dos fatos, que ocorrem no momento que experienciamos algo. No entanto, nem tudo se configura como uma experiência singular, como afirma Dewey, há situações vividas que não conferimos grande importância, mas há outras que marcam, permanecem e tornam-se partes da nossa própria história.

A séries que apresento resgata as lembranças e/ou sentimentos rearticulados de maneira poética, transmutados para gerar sentidos próprios, remodelados e reativados por meio da criação.

A posição do artista como “sujeito enunciator” é parte indissociável de seu trabalho, são aspectos presentes nas obras autobiográficas, características das artes desde muito tempo, no entanto, essa especificidade ficou mais evidente nos anos setenta. Como afirma RoseLee Goldberg:

O exame minucioso de aparências e gestos, bem como a investigação analítica da linha sutil que separa a arte e a vida de um artista, tornou-se o conteúdo de um grande número de obras vagamente classificadas como “autobiográficas”. Assim, vários artistas recriaram episódios de suas próprias vidas, manipulando e transformando o material numa série de performances através de cinema, vídeo, som e solilóquio. (GOLDBERG, 2006, p. 160-162).

RoseLee Goldberg, ao citar os trabalhos de Laurie Anderson, Julia Heyward e Adrian Piper, descreve que as performances autobiográficas eram relações de alteridade, pois as questões apresentadas geravam rebatimentos, de maneira que o público pudesse “[...] identificar-se com suas intenções” (ibid., p. 164).

Deste modo, as experiências e vivências pessoais são articuladas para que haja na produção um sentido poético. Estes meus trabalhos não são apresentados como performance, pois eles são ações pensadas como



videoarte; são ações pormenorizadas, direcionadas com um intuito determinado para gerar uma fricção entre a performance e a vídeo.

## **2.2 Videoarte e Performance: relações**

O estudo sobre o fenômeno da videoarte e sua utilização na arte me possibilitou encontrar alguns artistas com quem divido afinidades e compartilhamentos, os quais eu trago como referência.

O vídeo foi um fenômeno surgido das inovações tecnológicas, desenvolvidas principalmente depois da revolução industrial e englobava o desenvolvimento de captação tanto da imagem como do som. (ARMES, 1999, p. 102).

Quanto à videoarte, não há um marco preciso para seu início no Brasil, mas segundo Arlindo Machado (2001, p. 22) é consenso entre os autores que ela surgiu, no Rio de Janeiro, no início dos anos de 1974, em São Paulo, em 1976, tendo como seus precursores os artistas Antonio Dias, Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Regina Silveira, Julio Plaza, Sonia Andrade, Fernando Cocchiarale, Carmela Gross, Marcelo Nitsche, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Gastão Magalhães, Miriam Danowski, entre outros<sup>2</sup>.

O vídeo apresentou novas possibilidades de captação de imagem e som em movimento, e, conseqüentemente, ofereceu à arte um novo meio de experimentação. Segundo Arlindo Machado (2001, p. 22) muitos dos precursores da videoarte eram artistas plásticos que investigavam novos suportes para as suas produções artísticas, pois faziam parte de um movimento de expansão dos processos em arte, num período em que a necessidade da busca de novos meios de expressão era iminente.

---

<sup>2</sup> MACHADO, Arlindo. "As três gerações do vídeo brasileiro" in *Revista Sinopse*, n.7, v.3. São Paulo: CINUSP Paulo Emílio, USP, 2001, p. 22-33.

Arlindo Machado (2001) divide os primórdios da história da videoarte brasileira em três períodos, sendo eles os anos 70, 80 e 90. Na fase inicial, os artistas brasileiros se polarizavam entre o Rio de Janeiro e São Paulo e contavam com duas instituições que fomentavam seus trabalhos, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP).

A primeira mostra internacional, que marcou este período foi a exposição “Video art” no Institute of Contemporary Art na Filadélfia em 1974, à qual vários artistas brasileiros, da primeira geração da videoarte, apresentaram seus primeiros trabalhos em vídeo, como Sonia Andrade, Ângelo de Aquino, Fernando Cocchiarale, Antonio Dias, Anna Bella Geiger, Geraldo Anhaia Mello, Letícia Parente, entre outros. Dentre os artistas internacionais estavam Nam June Paik, Vito Acconci, Eleanor Antin, Peter Campus, Bruce Nauman, Bill Viola e outros<sup>3</sup>.

Grande parte dos trabalhos da primeira geração eram experimentações que tratavam da relação entre o corpo do artista e o vídeo, assim, essa fusão apresentava um desdobramento da performance, pois a gravação das ações performáticas dos artistas não se estabeleciam apenas como registro, mas se sustentavam como videoarte, é deste período de produção que meus trabalhos se aproximam.

O trabalho “Marca Registrada” da artista Letícia Parente, de 1975, (fig. 3), evidencia de maneira precisa a relação entre corpo e vídeo. Esse vídeo é feito em plano contínuo, pois não havia muitas possibilidades de montagem nesse período, a ação apresenta o corpo da artista como um objeto, porque ela inscreve com agulha e linha na planta dos seus próprios pés a frase “Made in Brazil”. Esta frase é geralmente atribuída a produtos, a fim de determinar sua origem de fabricação, ou seja, sua nacionalidade. Nesta ação Letícia revela uma aproximação de um trabalho nacional, trazendo à tona de maneira simbólica características social, política e cultural do período da ditadura militar, que o país atravessava. A aproximação da ação da inserção da escrita na sola

---

<sup>3</sup> De acordo com o Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia. Disponível em <http://icaphila.org/programs/4509/videoarte-brasil-1970s-video-art-1975>

dos pés com a costura ou o bordado, técnica manual, traz a lembrança de técnicas populares, colaborando com um pensamento sobre a construção de uma característica nacional.

No entanto, o trabalho de Parente dá margens a outras interpretações, tais como a ideia de sutura, com intenção de unir partes das letras da frase citada, num propósito de demonstrar certo orgulho pátrio, porém escrito com Z. Ao mesmo tempo que é uma ação perfurante, essa sutura da agulha na planta dos pés, mesmo que superficialmente, indica uma sensação de dor e agonia.

A aproximação que faço, aqui, ao citar Letícia Parente como parte das minhas afinidades eletivas, que aparecerão nesta dissertação, está no fato de que eu, assim como ela, trabalhamos com a ressignificação das ações cotidianas, estabelecendo uma relação dessas ações com o corpo e o vídeo, porém não somente. Parente apresenta um movimento crítico a respeito do que ela vivenciava. Tais aproximações, presentes na minha videoarte “Um tempo e meio”, (fig. 2), presente no capítulo “Ausências”, e na obra Marca Registrada de Letícia Parente (fig. 3), dizem respeito ao corpo, pois dele nos utilizamos, além dos materiais e função dos objetos destinados às suas tessituras e intervenções. A agulha, a linha e a fita métrica, materiais de intervenção e ao mesmo tempo de coser, invadem os vídeos. Letícia com a gravação da frase cosida com linha preta e, no meu caso, uma fita métrica emerge da boca, ambas, como citadas, são objetos destinados às atividades de costura que nos dois contextos são ressignificados.



Figura 2 - Tiago Bassani, "Um tempo e meio", 2010, frames do vídeo.

Contudo, para além desses materiais temos ainda outras afinidades mais relevantes a serem consideradas: as ações incisivas, quase agressivas, adentrando no campo das intromissões do corpo, como por exemplo, quando Letícia costura o próprio pé com agulha inadequada ou, no meu caso, quando engulo uma fita métrica, que em sua ação videográfica se vai extraindo, quase num ato de expulsão ou cuspe. No entanto, existem distanciamentos entre essas as ações que estão atreladas às intenções. Letícia Parente parece demonstrar, por meio de um tom crítico, certa aclamação pela questão de uma identidade nacional, enquanto minha intenção está voltada para uma percepção do tempo que se esgota, referente à vida num viés de introspecção. Uma expulsão, como se o tempo fosse expulso do meu íntimo.



Figura 3 - Letícia Parente, Marca Registrada, 1975, frames retirados do vídeo.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>

Minha produção deriva de uma ação performática gravada com uma câmera de vídeo digital e, posteriormente, editada para ser uma videoarte. Contudo ela não foi concebida para ser meramente uma forma de registro, mas para ser mais um meio de trabalho, pelo qual torna possível a ideia de oposição de que seja um simples veículo de um processo, mas podemos pensá-la como uma “linguagem” dessa modalidade na arte.

Regina Melim considera o vídeo um prolongamento, como nas “[...] ações performáticas realizadas sem audiência [...]”, mas que “[...] podem se estender no espaço-tempo” (MELIM, 2007, p. 101), criando

novas formas de mediações e presença do artista, trazendo complexidade neste processo híbrido entre o corpo e o vídeo.

Deste modo minha produção se estabelece através da tecnologia do vídeo digital. A fruição do meu imaginário referente à obra de arte traça um leque de possibilidades de ações que permitem a reflexão de conceitos e suas relações, quanto ao meio pelo qual a obra esta sendo expressa, que nesse caso passa da performance à gravação e à videoarte, que cria, de certo modo, muitas possibilidades de troca e lança questões a respeito da efemeridade que contém a performance.

De início a criação e desenvolvimento destes trabalhos vieram de um fluxo desnivelado do meu imaginário, entretanto com esta investigação foi possível compreender seus pontos fundamentais.

Esta produção em videoarte mostra, ainda, certo desnivelamento em relação à vida num sentido de provisoriedade, também, por isso trato das “desmedidas”. De maneira não linear gero uma trama, que interliga qualidades comuns entre os vídeos e seus referenciais.

A intenção de compreender os cruzamentos e desdobramentos de um processo é, de certo modo, uma maneira de entender os elos que ligam os trabalhos, que parte, muitas vezes, de uma ação entrópica na relação entre o artista e o mundo.

Para tanto, busquei critérios e metodologias para compreender a maneira com que meus trabalhos constituíram uma relação dialógica entre o processo e a poética. A reflexão parte dos vídeos, levantando elementos formais e conceituais que os constituem, através das articulações entre a prática e a poética, tendo em vista seus meios e materiais que demandaram sua fatura e que, de certo modo, podem revelar, através de seus procedimentos, as relações com as referências históricas do vídeo.

Deste modo, as experiências e vivências pessoais são articuladas para que haja na produção um sentido poético. Estes meus trabalhos não são apresentados como performance, pois eles são ações pensadas como videoarte; são ações pormenorizadas, direcionadas com um intuito determinado para gerar uma fricção entre a performance e o vídeo.

Embora com essências diferentes, minha produção possui proximidades com os trabalhos das primeiras experiências entre o corpo e o vídeo, realizadas a partir dos anos de 1970 no Brasil como citado acima.

Neste sentido Arlindo Machado aponta a relação existente entre alguns trabalhos produzidos durante esse período com a conjuntura nacional da época, que assinalava o período em que o Brasil esteve sob a tirania da ditadura militar, dispondo de pouquíssimos meios e possibilidades tecnológicas, apontando que

[...] o mínimo coincidia de ser também o máximo. Uma vez que a eloquência do trabalho não podia residir na sofisticação dos recursos expressivos ou tecnológicos, todo o esforço criativo era voltado para a performance do corpo que se oferecia à câmera. Associando-se a isso o fato de o país encontrar-se, naquele momento, vivendo a fase mais violenta da ditadura militar, com a sociedade amedrontada ou emudecida e as perspectivas de futuro absolutamente sombrias [...]. (MACHADO, 2003, p. 20, grifo nosso).

Esse mínimo, pode ser entendido pela utilização de recursos técnicos simples ou precários, mas também por ações breves e singelas. Esta é, também, uma das características presente nos meus trabalhos, que embora se diferenciem pelo contexto histórico-social se aproximam da afirmação de Arlindo Machado, a respeito de certa “precariedade” de recursos. Minhas ações em vídeo podem ser alinhadas aos procedimentos adotados desta mesma década de 1970, dos trabalhos das artistas Sonia Andrade e, da já citada, Letícia Parente.

Os procedimentos adotados no período entre os anos de 1960 e de 1970 tratavam de misturar os meios para a construção de trabalhos, “[...] a fertilização mútua entre teatro, dança, filme, vídeo e arte visual foi essencial para o nascimento da arte performática.” (RUSH, 2006, p. 30). Especificamente sobre o vídeo, Arlindo Machado salienta que o processo “[...] consistia basicamente no registro do gesto performático do artista. Dessa forma, consolida-se o dispositivo mais básico do vídeo: o confronto da câmara com o corpo do artista.” (MACHADO, 2003, p. 19).

Meu processo inicial na construção destas séries não apresentava critérios rigorosos, nem uma regra metodológica específica, suas composições partiam de uma vontade instintiva de trabalhar com os objetos de uso cotidiano, como apresentados nos vídeos (xícara, fita métrica, fita adesiva, etc.), como uma tentativa espontânea, ou seja, um modo particular de realizar a ação. No entanto ao debruçar sobre o processo, para enfim compreendê-lo, extraí, dos procedimentos práticos, conceitos que me deram subsídios para tratar de questões que são apontadas nos capítulos aqui apresentados.

Para Michael Rush (2007, p. 13) a tentativa de empreender uma história precisa sobre o início da videoarte é complicada, pois suas origens foram muito "multifacetadas" e se relacionam com os contextos histórico-culturais da época. No entanto existem registros sobre a videoarte na primeira metade dos anos de 1960 num contexto internacional, por intermédio de Nam June Paik e Wolf Vostell que exibiram seus primeiros trabalhos em 1963 na Alemanha. Ainda, nessa primeira metade de 1960, outros artistas, posteriores a Paik e Vostell, utilizaram o vídeo para suas produções, como por exemplo, Andy Warhol.

Na segunda metade de 1960 Bruce Nauman fez cerca de vinte e cinco videoteipes que tratava de diferentes assuntos, como o sexo e a morte, explorando uma produção que abordava suas questões identitárias e culturais, mas que adivinham, também, de questões colocadas pela arte conceitual. Nauman "performava" muitas atividades em seu estúdio em frente a câmera, essas ações englobavam desde ações simples, como sentar, agachar, andar, etc, até ações mais complexas. "Para Nauman, o 'processo' de fazer arte foi tão importante quanto a arte que foi feita." (RUSH, 2007, p. 76, tradução nossa).

Assim como esses trabalhos em vídeo, de 1960 - onde muitos deles eram de curta duração - exibiam ações simples entre o corpo e a câmera, estabeleci certas relações, pois, também, me utilizo desse mesmo relacionamento entre corpo e câmera, optando por mostrar as ações simples do cotidiano, contudo subverto-as ao fazer de uma outra maneira.



Figura 4 - Bruce Nauman, Art make-up: n°1 White, 1967.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/114456?locale=en>

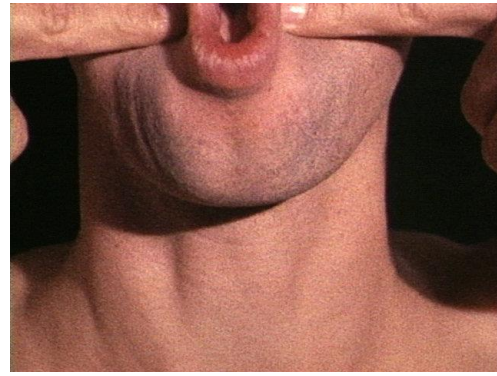


Figura 5 - Bruce Nauman, Pinchneck, 1968.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/122030?locale=pt>

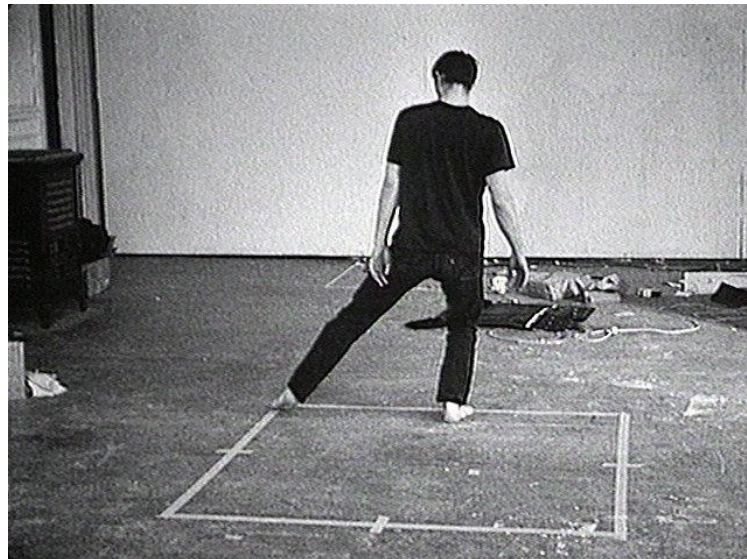


Figura 6 - Bruce Nauman, Dance or Exercise on the perimeter of square (Square Dance) 1967 - 1968.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/119087?locale=>

A utilização do corpo como “objeto” para arte tem um antecedente histórico na performance, na *body art* e nos *happenings* no final dos anos de 1950. As questões pertinentes ao corpo surgiram num período de descontentamento com os processos artísticos, na contramão dos modelos pré-estabelecidos. Muitos deles buscavam encontrar novos métodos para a construção de seus trabalhos. Num intuito transgressor a performance se



estabeleceu como um meio para a arte. Nela, o artista podia ser o autor e o próprio objeto de seu trabalho.

Neste contexto de rompimentos, no cenário internacional, é substancial referenciar a pintura de ação de Jackson Pollock, que em 1947 trazia a tona questões que expandiam o pensamento sobre o campo da pintura, e que seria considerado um marco para o entendimento dos processos que a arte passou. A respeito disso Michael Rush afirma, que as atitudes de artistas como Pollock, com seus pingos sobre a tela, Lucio Fontana, com seus rasgos na lona, Yves Klein, com carimbos de corpos nas telas, entre outros, levantaram, posteriormente, questionamentos para uma nova possibilidade na arte e, assim, apresentam-se como importantes eventos para a expansão da arte. (RUSH, 2006, p. 30).

A história da arte aponta mudanças significativas no processo de produção, deste modo, Michael Archer considera que:

No início dos anos 60 ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma de duas amplas categorias: a pintura e a escultura. As colagens cubistas e outras, a *performance* futurista e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar este singelo “duopólio”, e a fotografia reivindicava, cada vez mais, seu reconhecimento como expressão artística. No entanto, ainda persistia a noção de que a arte compreende essencialmente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de pintura e escultura. Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referiria como esculturas, mas estas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades. (ARCHER, 2001, p. 1).

Essa ampliação deu espaço para muitas outras experimentações que são, de alguma maneira, propostas de questionamentos que ultrapassam os campos particulares da arte, a fim de propor novas formas de discussão, no que diz respeito aos meios de criação.

O corpo, neste contexto, torna-se parte de uma produção que vincula ao trabalho a minha condição de vida.

Esses questionamentos diziam respeito ao corpo em relação à pintura, que certamente interferiram e contribuíram para os estudos da performance. Estes trabalhos demonstravam uma ação sobre a tela onde imperava seu conteúdo conceitual. No entanto, a pintura, somente, não era a mais essencial destas investigações, mas, também, a ação pela qual elas aconteciam.

Neste contexto, RoseLee Goldberg aponta “nova” possibilidade para os trabalhos de pintura de Klein.

Trabalhando com modelos um tanto confusos, Klein percebeu que não precisava, de modo algum, pintar *a partir de* modelos, mas sim *com* eles. Tirou então as pinturas de seu ateliê e pintou os corpos das modelos com seu azul perfeito, pedindo-lhes que pressionassem os corpos encharcados de tinta contra as telas preparadas. (GOLDBERG, 2006, p. 135).

Tais atitudes, tanto as de Klein, Pollock e de Fontana requisitavam novas proposições para a pintura, podendo incluir infinitos procedimentos, através de um viés que agrupasse várias modalidades e, assim, se tratar de um campo de desdobramentos e hibridizações por qual a arte transcorreria.

Neste contexto, RoseLee faz considerações a respeito da performance.

Foram muitas as performances que resultaram desse período de intensas indagações. Cobriram uma vasta gama de materiais, sensibilidades e intenções que cruzaram todas as fronteiras disciplinares. Ainda assim, porém, foi possível caracterizar diversos tipos de obras. Muito embora um agrupamento dessas tendências possa parecer arbitrário, servirá como uma espécie de chave necessária para a compreensão da performance dos anos 70. (GOLDBERG, 2006, p. 144).

Desse modo, as experimentações corporais que transpassavam as fronteiras das modalidades na arte encontram no vídeo um meio a ser explorado.

É certo que os artistas sempre usaram o corpo para realizar seus trabalhos, mas depois de, como os já citados, Pollock, Fontana, e, ainda, o japonês Shozo Shimamoto o próprio corpo foi considerado material para arte. Quando o vídeo tornou-se disponível, os artistas atraídos pela performance e, pela arte conceitual, viram na câmera uma maneira íntima de estudar e expor a função do gesto na arte. Assim como o corpo se tornou um material na arte na década de 1960, a performance tornou-se um material para a videoarte em nossos dias (RUSH, 2007, p. 63, tradução nossa).

Portanto, a performance e o vídeo tramavam relações muito próximas, compreendendo uma gama enorme de possibilidades para a realização de trabalhos, utilizando-se também de outras mídias para a realização das ações.

A performance multimídia incluía uma gama de meios, mas foi, sobretudo, o vídeo que teve como seus precursores Robert Rauschenberg e John Cage e, com grande notoriedade o grupo Fluxus, que atuava num campo expandido, compreendendo uma gama enorme de meios para a realização de seus trabalhos. Não era incomum a união entre diversos materiais, sons, objetos, corpos, entre outros, transitando entre a música, o teatro, a dança e as artes visuais (RUSH, 2006, p. 30).

Já no Brasil, uma grande parte dos trabalhos produzidos em vídeo no início dos anos de 1970 compreendia, também, o registro de ações dos artistas com a câmera. Como afirma Arlindo Machado: nesse

[...] período embrionário, a referência eram as artes conceituais e a body art, o que determinou uma maneira peculiar de utilizar o equipamento de vídeo disponível – o portapack da Sony (câmera que gerava imagens em preto-e-branco, gravadas em fita magnética de ½ polegada em rolo aberto). A maioria desses vídeos tinha como característica um plano-sequência que registrava a performance ou atitude criativa do artista, realizada com base em um princípio narrativo prosaico – subir

os degraus de uma escada, desenhar em um espelho ou folha de papel – ou, em muitos casos, surrealista – bordar com agulha e linha nas solas dos pés, mastigar e engolir folhas de jornal, enrolar na face um fio elétrico, entre outras propostas incomuns [...]. (CRUZ, 2003, p. 08).

Ao mesmo tempo em que o vídeo era utilizado como um dispositivo de registro das performances, a fim de possibilitar que elas pudessem ser documentadas, ele apontava para novas proposições de realização de trabalho, especificamente voltadas para ele.

Desse modo, as questões que a *body art*, o *happening* e a performance fomentavam a respeito da experiência do corpo - inseridos em determinados contextos, espaço e tempo - proporcionaram a possibilidade de que o vídeo não fosse mero instrumento de registro, mas o trabalho em si. Assim, os trabalhos destas gerações não se estabeleciam mais como performance, somente, mas atuavam em um lugar entre a performance e o vídeo, evidenciando as características híbridas de ambos, afirmando os trabalhos como videoarte.

Machado aponta que as “[...] obras eletrônicas podem existir ainda associadas a outras modalidades artísticas, a outros meios, a outros materiais, a outras formas de espetáculo.” (MACHADO, 2003, p. 35).

A seguir inicio a análise de minha produção, capítulo 3. l’impulsos.

### 3. I'MPULSOS

Esse capítulo, que contém cinco (5) trabalhos em videoarte, denotam relações com conceitos comuns à pulsão e à compulsão, mas, também, anuncia uma vontade, com certo ímpeto, pelas situações diversas da vida, principalmente àquelas ligadas ao sexo e a culpa.

“I'mpulsos” é composto por dois (2) subcapítulos: **3.1** Pulsão e compulsão, que inclui a série de videoarte “Ao pé do ouvido” e “Gozo” e **3.2** Mea Culpa, abrangendo os vídeos “30 cerdas”, “O roedor” e “Empacotado”, que serão apresentados a seguir.

Ao denominar “I'mpulsos” relaciono, de maneira cíclica, a pulsão como característica instigadora presente no trabalho “Ao pé do ouvido”; a satisfação contida no “Gozo”; a compulsão evidenciada em “O roedor”; a culpa em “30 cerdas” e em “Empacotado”.

A relação que faço aqui está entre a pulsão como uma vontade, um desejo inerente à nossa existência, incomensuravelmente impelido para fora, exteriorizado, materializado nos trabalhos e a compulsão como desejo \obsessivo desmedido, nocivamente satisfatório.

A pulsão, termo cunhado por Sigmund Freud, pode também ser interpretado como “[...] um estímulo para o psíquico.” (FREUD, 2014, p. 17). É sabido, que o surrealismo se nutria dos estudos psicanalíticos de Freud, mas abarcava também a questão do maravilhoso, do sonho e das possibilidades do inconsciente, sempre atreladas ao desejo. Estes aspectos também estão atrelados em meus trabalhos, pois

[...] o surrealismo se fundamentava na crença na “realidade superior de certas formas de associação [...] na onipotência do sonho, no livre jogo do pensamento”. (BRETON *apud* GOLDBERG, 2006, p. 79).

André Breton ao trabalhar com os soldados de guerra, analisando seus sonhos, intuía que existiam em suas vidas, presentes no domínio do devaneio, um aspecto de surrealidade psíquica, por isso entendia o sonho como presságios do desejo (FOSTER, 2008, p. 27). Posteriormente, Freud trabalharia a questão da pulsão atrelada ao desejo de vida e morte e das questões sexuais tratadas no campo da psicologia.

A relação aqui tramada, entre os conceitos de Freud e de Breton, se aproxima do procedimento que realizo em meus vídeos, pois meu modo de transmutar e ressignificar minhas lembranças e minhas comoções “[...] desorienta “a memória” e altera “a identidade.” (FOSTER, p. 59, tradução nossa). Apesar de partir de fatos verossímeis, minha produção pode proporcionar uma nova construção de sentidos, através de uma possível interação com o outro.

Estes conceitos, a pulsão sexual e de morte, os presságios dos desejos e o sonho e o inconsciente, tangenciam esta série de forma quase explícita. Apresentando significações entre existência e a inexistência numa pulsão repetitiva, para trazer a tona meus desejos sobre o outro.

Alguns trabalhos que evidenciavam a autobiografia na performance - como “Por instantes”, de Laurie Anderson, e “God Heads” de Julia Heyward, ambos de 1976 - analisados por Goldberg (p. 162) diziam respeito à captação de um fragmento de autobiografia da artista, ou seja, um afeto vivenciado específico era transformado e confessado no decorrer da ação, a fim de potencializar seu significado.

Esses trabalhos das artistas, ligados aos aspectos de suas vidas privadas, passavam por um processamento artístico para se tornarem obras.

Deste modo os trabalhos de Anderson e Heyward criavam “[...] uma forma particular de empatia entre o *performer* e o público.” (GOLDBERG, p. 164). Era uma atitude intimista de uma vida privada que já estava modificada e processada nas performances. Não tratava de demonstrar suas experiências de maneira literal. Este tipo de processamento autobiográfico utiliza-se dos aspectos da vida como conteúdo para a realização de trabalhos. Essa é também uma característica presente em minha produção.

Deste modo, o primeiro trabalho que apresento no subcapítulo 3.1 Pulsão e Compulsão, “Ao pé do ouvido”, trata de enunciar de maneira tímida ou sutil – através de uma fala ao pé do ouvido - uma manifestação impetuosa para instigar um transbordamento, que parte de uma disposição de iniciar e incitar um processo e, conseqüentemente, um trabalho.

Em “Gozo”, segundo trabalho apresentado a seguir, incluso nesse subcapítulo 3.1 Pulsão e Compulsão, diz respeito ao prazer e trata de um júbilo duradouro, instaurado no seu fazer; atributo do artista em realizar obras por necessidade constante de manifestar-se. Em “Mea Culpa”, subcapítulo 3.2, trata dos estados desestabilizados pelos quais passa o processo de criação, momentos intranquilos como nesses trabalhos: que interpelam a culpa em “30 cerdas”; a ansiedade em “O roedor” e, em “Empacotado”, apresenta momentos de suspensão e sufocamento, mas não somente, pois tratam de questões íntimas e sensíveis, também, colocadas em cheque nessa produção.

### 3.1 Pulsão e Compulsão

A seguir inseri uma panorâmica de uma série em videoarte contendo duas (2) delas: “Ao pé do ouvido” e “Gozo”, através dos *frames* que demonstram suas ações, que posteriormente foram ampliados e analisados na sequência.



Figura 7 - Ao pé do ouvido, 2010, frames da videoarte da fig. 9.



Figura 8 - Gozo, 2010, frames da videoarte da fig. 14.



O desejo, sob o aspecto autobiográfico, atrelado ao conceito de pulsão de Sigmund Freud, tratado em seu livro “As pulsões e seus destinos”<sup>4</sup>, está vinculado à psicologia e, conseqüentemente, à subjetividade. Especialmente, como estímulos ligados à sexualidade e à vida.

Para Freud a

[...] pulsão, por sua vez, jamais atua como uma *força momentânea de impacto*, mas sempre como uma *força constante*. Como ela não ataca de fora, mas do interior do corpo, nenhuma fuga é eficaz contra ela. Uma denominação melhor para o estímulo pulsional seria “necessidade”, e para o que suspende esta necessidade, “satisfação”. (FREUD, 2014, p. 19, grifo nosso).

O estímulo pulsional no artista é constante e vivo e sua produção o abastece num estado de satisfação. No processo de criação dessa série tomo as situações da vida como um "estímulo pulsional" para a realização dessa produção. Elas são constantes e presentes em mim.

São questões subjetivas do meu desejo que podem tomar muitos caminhos de escoamento, no entanto, aqui atuam sobre meus sentimentos e reações em videoarte. Deste modo meus trabalhos dizem respeito à uma experiência particular, metaforizada em forma de arte.

Pergunto-me durante o processo: quais são os destinos das pulsões? Segundo Freud as pulsões se dividem em quatro: a reversão em seu contrário, o retorno em direção à própria pessoa, o recalque e a sublimação. A partir destes conceitos questiono-me sobre esses complexos conceitos em relação aos meus trabalhos: quais são os destinos das minhas pulsões, tendo em vista minha atuação como artista? Assim, tomo a pulsão como instinto que fomenta a realização dos vídeos, que são destinos desses estímulos, e que podem ou não estar relacionados com os destinos que Freud dá à pulsão.

Os trabalhos são organizados de maneira em que os sentidos passam da pulsão à compulsão, como em “Ao pé do ouvido”, “Gozo” e “O

---

<sup>4</sup> De Sigmund Freud. Livro editado em 2014 pela Editora Autêntica.

roedor”, percorrendo a questão do estímulo, da instigação, do sexo, do vício e, posteriormente, da culpa de maneira sintomática.

Metodologicamente optamos por analisar não apenas o processo, mas, também, os mecanismos relacionados à pós-produção e finalização dos trabalhos, tendo em vista questões relacionadas à representação, contextualizando histórica e simbolicamente esses trabalhos, tendo em conta as modalidades envolvidas nesse jogo (videoarte e performance). Assim, dialogamos com movimentos reconhecidos, tais como a *body art* e ações performáticas correlatas, vivenciadas nos anos de 1960 e 1970, que parecem estar diretamente ligadas com minha produção.

Seguem alguns *frames* e análise da primeira videoarte “Ao pé do ouvido”, desse subcapítulo “Pulsão e Compulsão”.

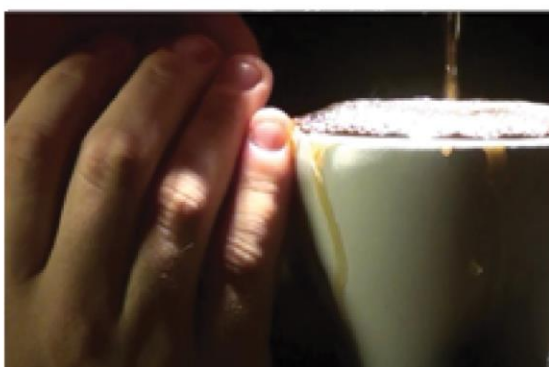
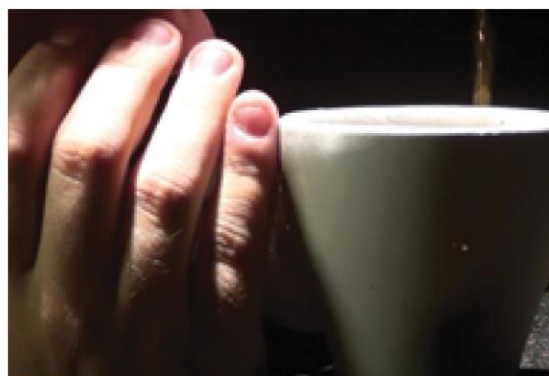


Figura 9 - Ao pé do ouvido<sup>5</sup>, 2010, frames da videoarte, duração de 1'6".

<sup>5</sup> Disponível em <https://youtu.be/3LVWEsdMpA>

O vídeo “Ao pé do ouvido”, de 2010 (fig. 9) apresenta uma ação em que utilizo um objeto construído através de um exercício de deslocamento por equivalência, na qual substituo a forma do cabo da xícara por uma orelha construída em resina. Uma ação na qual eu sussurro, ao pé do ouvido, encostado na xícara, enquanto ela se enche de chá até transbordar.

Os pensamentos que precedem este trabalho são sobre os modos de constituições dos objetos cotidianos de utilidades domésticas, que possuem capacidades limitadas de contenções. Neste caso, a xícara é um recipiente fabricado industrialmente, que possui uma capacidade de contenção de líquido precisa; em média uma xícara de chá acomoda duzentos mililitros. No entanto, este limite é ultrapassado quando proponho um transbordamento nessa videoarte.

Atribuo ao objeto (xícara) uma característica humana, a fim de remeter a um corpo. A xícara serve à uma demanda do corpo, suas funcionalidades e necessidades são produzidas num contexto industrial ou artesanal para um momento de prazer, como tomar um chá ou um café. Deste modo, agregar a representação de um órgão humano na xícara é reforçar suas relações com o corpo como se fosse uma prosopopeia, termo figurado que atribui sentidos aos objetos inanimados. Atribuo à xícara características humanas para reforçar meu discurso poético, conferindo, de algum modo, uma força pungente à ação.

Pensando pelo viés conceitual faço uma relação com a sociedade, que elabora processos formais para um estabelecimento de padrões que se estende em todos os “lugares” da vida. A padronização é reflexo de um contexto que tem regras e valores determinados. Muitas vezes temos a necessidade de seguir alguns padrões ou modo de vida para podermos conviver socialmente, no entanto, estamos, como artista, tendenciados ao desvio e proponho, deste modo, uma ação que transpassa um limite determinado.

Os procedimentos que agregam ao objeto outros sentidos, a fim de subverter seu uso cotidiano na composição de uma poética, são encontrados em muitos trabalhos em toda a história da arte.

Faço uma aproximação com meu procedimento, usado nessa videoarte (fig. 9) e o trabalho de Méret Oppenheim “Le Déjeuner en fourrure” (fig. 10), de 1936, na qual a artista envolve uma xícara com pelos de animal. Esta modificação oferece muitos sentidos ao objeto, pois a xícara, se levada à boca para a ingestão do seu conteúdo, pode nos dar impressão de repulsa, porém contrariamente a uma xícara fria, nos traz a sensação de algo cálido, erótico e sexual, ligado à pele do animal, que aquece e protege.

Quando substituo o cabo da xícara pela orelha penso que ela é um órgão que pode ser estimulado pelos sons - em casos onde há audição – que na realidade transforma os sons em sinapses químicas excitatórias. Essa sensibilidade auditiva proporciona não só um reconhecimento objetivo de ruídos, mas participa ativamente da construção do imaginário.

Falamos ouvido segredos e coisas que não “podemos” dizer em voz alta, mas também pode ser uma ação que fazemos num intuito de instigar alguém. Deste modo, está contido em “Ao pé do ouvido” (fig. 9) uma tentativa sedutora, aguçada, provocada pela boca e sons achegados da orelha. O líquido (chá), que se verte, pode ser uma translação de um gozo transbordante, que essa fala “ao pé do ouvido” incita.



Figura 10 - Méret Oppenheim, Le Déjeuner en fourrure, 1936, xícara, pires e colher cobertos com pele 10,8 X 23,7 X 20,2 cm.

Fonte: <http://www.moma.org/collection/works/80997>

O chá também traz consigo propriedades curativas e é utilizado no tratamento natural alternativo para diversos problemas de saúde. Acredita-se que há cura para muitos problemas através dos chás. É um emaranhado consciente de significados que emprego nesta ação. Pois ao mesmo tempo que trata-se de um exagero, o transbordamento é necessário, pois o conteúdo que o faz possui, simbolicamente, uma ideia de cura ou de recuperação; um pensamento paradoxo entre o que é demasiado e necessário para o estabelecimento regenerativo.

Também há acontecimentos em nossas vidas que fogem de nosso controle, “[...] escorre pelos dedos” (STRAMBI, 2000, p. 112) e não conseguimos controlá-los. Neste trabalho o líquido ocupa o espaço disponível na xícara de maneira crescente, até que seu limite seja transbordado, uma alusão aos inúmeros fatos que não detemos na vida, seja por ordem do acaso ou pelo fluxo que a vida segue, com ou sem a nossa anuência.

Quando me perguntam por que escrevo dessa forma que as pessoas não entendem, e por que é tão complexo tudo, então eu digo, mas, meu Deus, é o processo da vida que é tão complexo! Eu não saberia simplificar esse processo para ser mais compreensível, é o meu próprio processo dificultoso de existir que faz com que venha essa avalanche de palavras, umas assim barrocas demais, e que tudo seja misturado. Porque eu acho que a vida transborda, não existe uma xícara arrumada para conter a vida! De repente, você vai encher um cálice e tudo se esparrama, cai em você, você se suja e não dá pra fazer um esquema bonito, agradável, simpático. (HILST, 2013, p. 88-90).

Esta resposta de Hilda Hilst pertence ao processo de viver. A analogia com uma xícara que transborda é uma ideia de desmedida contida no processo de viver, que por mais que tentamos balizar nossas escolhas trata-se de situações incontroláveis. São relações que se estabelecem entre a obstinação pela vida, entre o carnal e o “espiritual”, num intuito voluptuoso aos seus acontecimentos, que não detemos total controle, fato de que na vida

muitas coisas podem acontecer sem nosso consentimento, e o desejo se apresenta além do nosso completo conhecimento.

Num momento anterior da realização do vídeo, no qual minhas proposições de trabalhos estavam voltadas a um intuito bidimensional, realizei um trabalho intitulado “O que (h)ouve querido VG?” (fig. 11), de 2009. Esta intervenção sobre um autorretrato de Van Gogh, no qual sobreponho a pintura de uma xícara de maneira que o cabo fique na posição de sua orelha, pode enunciar as relações que se iniciavam e que ocasionariam num desdobramento futuro para minha produção em videoarte.

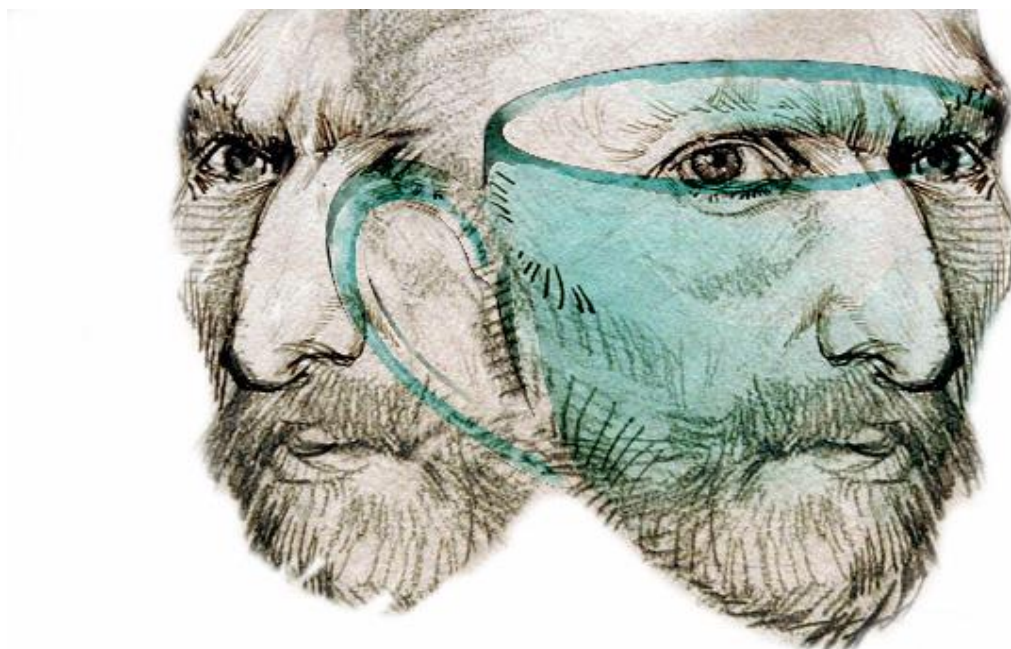


Figura 11 - Tiago Bassani, O que (h)ouve querido VG?, 2009, imagem digital, intervenção em aquarela sobre imagem impressa, 21 X 29,7 cm.

Deste modo, trata-se de uma citação que é integrada como componente da nova construção de um trabalho; aproprio-me de um desenho, um autorretrato de Van Gogh, intervindo, através de uma provocação, ocasionada por minha aproximação com sua obra, que trata de sua biografia.



Esse desenho de Van Gogh (fig. 12), que me apropriei, é de uma série denominada “Self-portraits”, de 1887. Ele tem a dimensão de 31,5 x 24,5 cm e está incluso na p. 130 do catálogo “The Drawings”, publicado pelo Metropolitan Museum of Art e Van Gogh Museum em 2005.



Figura 12 - Vincent Van Gogh, detalhe de “Self-Portrait”, 1887, lápis e tinta sobre papel, 31,5 X 24,5 cm.

Fonte: p. 131 do catálogo “The Drawings”, Metropolitan Museum of Art<sup>6</sup> e Van Gogh Museum.

Meu trabalho (fig. 11) apresenta um conceito de intertextualidade, isso porque ele desperta um diálogo com a história e essa obra (fig. 12) de Van Gogh.

A intertextualidade provém da semiótica literária e foi utilizada nos anos de 1960 pela estruturalista Julia Kristeva, estimulada pelos conceitos de dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin, estendendo o conceito para outras áreas, como o cinema e as artes plásticas. (NASCIMENTO, 2006).

<sup>6</sup> <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Drawing/1451/Self-Portrait.html>



Bakhtin expõe que todo texto é uma construção híbrida que pressupõe a presença do “outro”, ou seja, um texto não pode existir sem a influência de outro, “[...] como um discurso a duas ou mais vozes.” (GREIMÁS/COURTÉS *apud* NASCIMENTO, 2006, p. 73), uma aceitação de interpretações e adaptações.

Geraldo Carlos do Nascimento (2006) parte do pressuposto de que os objetos artísticos podem ser considerados um tipo de texto, portanto meu trabalho parte de algo que se originou de Van Gogh, quando refere-se ao modo pelo qual se estabelece o processo do diálogo.

Essa estrutura da derivação, de uma intertextualidade, foi abordada pela professora Marta Luiza Strambi em “Corpos em silicone: uma escultura derivada” (2000), ao expor sobre a qualidade autóctone de suas esculturas e instalações em sua dissertação de mestrado.

Sua derivação se dá, então, no campo das tendências artísticas, pois minhas “esculturas” derivam das esculturas clássicas, do surrealismo (*ready-made* construído), da *pop art*, da arte processual, da arte conceitual, dos minimalistas, enfim, seu espaço não é um espaço originário, mas um espaço derivado, que se derivou dessas origens. Portanto o que entra em análise nos textos posteriores é uma escultura híbrida; a escultura hibridizada de procedimentos anteriormente citados, mas que a despeito disso, difere desses mesmos paradigmas e a recoloca em um outro tempo, na sustentação da autenticidade. (STRAMBI, 2000, p. 9).

Aqui gera-se, assim, com o “[...] significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos esse espaço de intertextual.” (KRISTEVA, 2005 p. 185).

Podemos entender as camadas que se aplicam neste trabalho (fig. 11), que trata de uma dialogia entre o autorretrato de Van Gogh e minha interferência. No entanto, não é uma reprodução, trata-se primeiramente de uma apropriação e depois de uma intervenção sobre ela.

Realizo sobre o desenho, fortemente marcado pelos traços vigorosos de Van Gogh, uma aguada em aquarela que é sobreposta de maneira tênue, tendendo ao desaparecimento no canto inferior direito do desenho, trata-se de uma contraposição de sentidos e forças, propondo um tensionamento, mas também um apaziguamento.

Posteriormente realizei um trabalho tridimensional (fig. 13) me apropriando de uma xícara e substituindo seu cabo por uma orelha de resina, como citado.



Figura 13 - Tiago Bassani, Sem título, 2009, porcelana e resina epóxi pintada, 7,5 X 10,5 X 8 cm.

“Sem título” (fig. 13), foi instigado a partir do trabalho bidimensional (fig. 11), pela história de Van Gogh que dilacera sua orelha. Esse procedimento, foi denominado anteriormente por Marcel Duchamp, como *ready mades* retificados, porém é no surrealismo que temos a continuidade da criação dos objetos, pois tais junções eram feitas partindo da materialidade cotidiana deles, imbricado a um campo fantástico ou onírico, que podiam representar uma ação do subconsciente sobre a realidade, através de uma representação simbólica, subvertendo a função real do objeto.

A mais intrigante característica destes objetos é a desconexão entre os elementos unidos, que trazem à primeira vista uma sensação inverossímil. Era, sobretudo, uma radicalização dos sentidos instintivos impulsivos, colocados frente a certa racionalidade que a vida possui em sua essência, a fim de tratar de forma crítica uma possibilidade de devaneio como potencialidade criadora.

A primeira intenção foi a utilização dos elementos que estavam modificados na xícara, como a orelha. Assim, pensei que a fala é um conteúdo, seja ele qual for, deste modo ao falar ao pé do ouvido, como um cochicho, pudesse encher a xícara de um conteúdo de chá que tem propriedades curativas. Mas encher apenas era pouco, tudo o que eu dizia tinha que fazer transbordar de chá essa xícara; passar da conta. Assim se estabeleceu uma ação/performance que foi registrada no vídeo e retrabalhado até chegar na videoarte.

Este processo, pelo qual meu trabalho passou, até chegar numa ação performada em vídeo, é próximo, como citado, dos procedimentos adotados pelos artistas no início dos de 1970 no Brasil.

Os artistas brasileiros começaram a registrar situações efêmeras, performances, ações e intervenções ou experiências pensadas para serem filmadas. Usavam, sobretudo, o Super-8<sup>7</sup> e o áudio-visual” (COCCHIARALE, 2010, p. 22).

Os trabalhos dos artistas neste período, ainda que num intuito experimental, firmaram-se como videoarte e hoje são referências da história do vídeo.

A noção de experimento ou o ato de experimentar, me acompanha como algo rebatido e, sentido no corpo, e é muito forte para mim, ela parte de uma concepção do sentir, ou melhor, do tocar-se buscando uma descoberta de si, de seu corpo em um sentido amplo, que envolve questões físicas e subjetivas.

---

<sup>7</sup> Super-8 é um formato de gravação de imagens desenvolvido nos anos de 1960. O número oito (8), que faz parte do nome, trata-se da largura do filme (8 mm), que possibilitava maior qualidade nas gravações.

Esta colocação está impregnada, também, de uma ideia sobre o carnal, o erótico e o sensual, que demanda um sentimento sobre o corpo e suas sensações que englobam o físico. Esta instigação, voltada para o próprio corpo, pode ser de muitas formas e realizadas de muitas maneiras. Aqui evidencio que, para mim, este é um sentido voltado para uma ideia sexual, como numa masturbação. Ampliando e ressignificando, o ato de masturbar-se se deu no trabalho que apresento a seguir. Que parte de um experimentar na arte, mas que também está atrelado aos nossos desejos como existência.

Seguem alguns *frames* e análise da segunda e última videoarte desse subcapítulo “Pulsão e Compulsão, denominada “Gozo”.

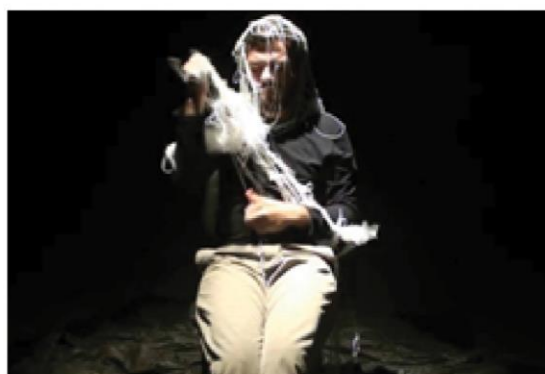


Figura 14 - Tiago Bassani, Gozo<sup>8</sup>, frames da videoarte, 2012, duração de 8'21".

<sup>8</sup> Disponível em <https://youtu.be/b1qPMp5tSBE>

No trabalho “Gozo” utilizo uma longa linha, retirada de minhas pernas, fazendo alusão a um gozo prolongado. Essa ação passa por vários estágios de motivação, sua frequência é alternada em diferentes momentos. O título deste trabalho tem seu significado atrelado a um prazer de uma emoção/sentimento agradável, resultando em um estado de satisfação, que neste caso se dá através de um deleite sexual, pela posição da linha entre as pernas.

O vídeo se inicia com um movimento espaçado e vagaroso, mas logo vai se transformando num movimento afoito e acelerado. São nesses cambiantes estados de velocidades que a ação se forma lentamente e o conceito vai se estabelecendo. Há momentos que a ação parece terminar, mas recomeça. Há estados de exaustão, mas a ação não é arrematada, e diversas vezes ela é retomada de maneira compulsiva.

O gozo, evidenciado nesse trabalho, é carregado de uma forte semântica de prazer sexual, mas, também, é um anseio por um sentimento de existência. Ele apresenta uma duração maior, como num desejo de continuidade, de um prazer pela vida. O desejo e o gozo, também, podem trazer concepções de aspiração de reconhecimento vital, que passa por vários estágios de motivação como: delicadeza, agilidade, cansaço, lentidão, etc., e estão diretamente relacionados com um anseio por uma vida ininterrupta.

Esta ação aponta que o funcionamento do sujeito subjetivo pode ser governado por um princípio regulador, cujo papel é garantir a busca do prazer na tentativa de aniquilamento do desprazer, pois buscamos constantemente na vida um estado de satisfação ou a tão sonhada felicidade. Os fatores externos ao sujeito apresentam-se como uma “tensão” que o afeta. Esses estágios de motivação são o surgimento de um mediador na busca de certa estabilidade na vida.

Os estágios de motivação desta ação em vídeo foram traçados a partir de um pensamento paralelo à definição do ciclo do prazer, estabelecido por Freud<sup>9</sup>, que mostra a complexidade na relação entre o prazer e o desprazer.

---

<sup>9</sup> FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Autêntica: Belo Horizonte, 2014, p. 35.

Neste vídeo Gozo tento, de alguma maneira, trazer as variações entre o júbilo, a volúpia e o êxtase, ânimos que estão sempre à prova, sempre variantes e intercambiáveis. Aproximo esse trabalho (fig. 14) da ação de Lygia Clark, chamada *Baba Antropofágica*, de 1973, (fig. 15 a e b), onde várias pessoas tiravam de suas bocas fios de linhas que foram lançados sobre o corpo de uma pessoa deitada. A ação de tirar linhas, do interior de um corpo, está atrelada, simbolicamente, aos fluidos corporais, que são derramados sobre o corpo alheio, externando algo que vem de dentro do indivíduo e se sobrepõe sobre o corpo do outro.

As linhas de “*Baba Antropofágica*”, que eram depositadas sobre um corpo deitado ao chão, saíam, de dentro da boca das pessoas, de maneira contínua, e a ação se estende ao tempo, vagarosamente. É um momento de grande intimidade, uma vez que se coloca para fora os fluídos de uma outra pessoa.



Figura 15 a e b - Lygia Clark, *Baba Antropofágica*, 1973, frames da performance.

Fontes: <http://x-traonline.org/article/lygia-clark/>  
<http://www.medienkunstnetz.de/works/baba-antropofagica/images/2/>

Rudolf Schwarzkogler<sup>10</sup>, artista ligado aos acionistas vienenses, dedicava-se às performances e apresentou, em 1975, um de seus trabalhos,

<sup>10</sup> Artista austríaco que fazia parte dos *Actionist Group* (Acionistas Vieneses). Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1995.476/>

(16 a e b) que eram fios que pareciam sair de dentro de seu corpo, atado com faixas. Diferentemente de meu trabalho a performance de Schwarzkogler denota uma possível dor de um corpo, que de tanto doente e/ou machucado expõe as “vísceras”, simbolicamente, representados pelos fios. Uma exteriorização de um sofrimento de um corpo agonizante.

Cingir seu corpo com ataduras, também, dá margens ao entendimento de um vínculo, através de um sentimento de uma possível dor, a fim de contê-la ou encerrar um corpo ferido a fim de sua cura, um vínculo entre a superfície da pele e seus sentimentos; um curativo como um meio para a cura, que geralmente é utilizado com o fim de promover uma restauração durante um período, quando se trata de alguma lesão corporal.

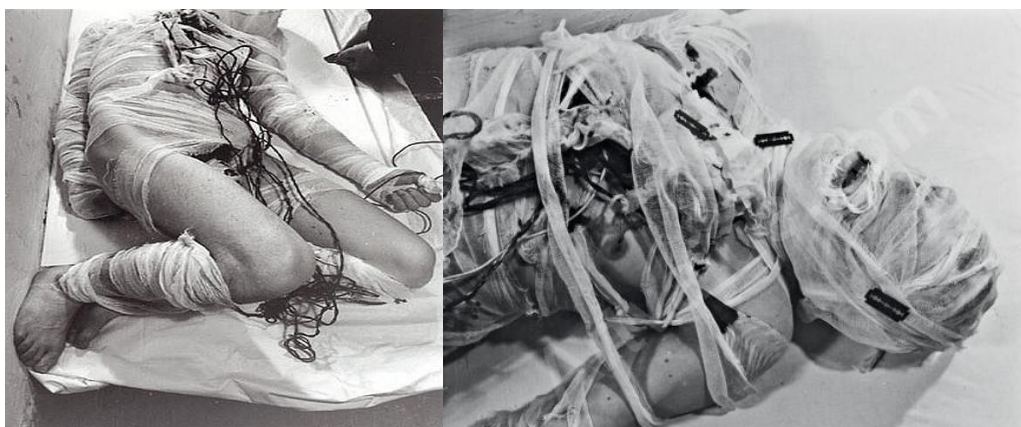


Figura 16 a e b - Rudolf Schwarzkogler, Sem título, 1975, detalhe da performance.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-3rd-action-t11848>

Já, a artista Judy Chicago, junto com outros artistas, apresentou em 1972 o trabalho “Ablutions” (fig. 17) na Califórnia. O trabalho tinha um cunho político feminista e abordava uma ação contundente, utilizando áudios gravados com mulheres que haviam sido violentadas.

Durante a ação os *performers* eram envolvidos com fios, que no decorrer da performance os interligavam, construindo, assim, uma trama. A ideia de um fio que liga, amarra e incorpora os corpos, ou partes deles, pode



demonstrar um intuito de vínculo entre os corpos físicos e suas experiências; relações entre o interno e o externo.



Figura 17 - Judy Chicago, Ablutions, 1972, detalhe da performance.

Fonte: <http://www.suzannelacy.com/ablutions/>

Toda a questão da violência sexual e os elementos que compunham esse conceito eram entrelaçados, ou seja, “amarrados por um fio”. Neste caso (fig. 17) trata-se de uma ação simbólica, interligada por todos os elementos que a performance continha, perpassada por todas as *performers*. Esta performance tinha um intento político, era, de certo modo, uma contestação artística baseada num contexto das questões de gêneros, sexualidade e política; um papel questionador sobre a mulher na sociedade e também na arte.

O vídeo “Gozo” (fig. 14) se aproxima desses trabalhos, de Lygia Clark, Rudolf Schwarzkogler e Judy Chicago, embora em contextos diferentes, pelos elementos similares que utilizo, como barbantes e linhas e, também, por trazer ações que tratam, por meio dos fios, de uma ideia interna, exteriorizada

no desenrolar dessa ação; criando tramas sobre meu corpo, assim, como nas referências anteriormente citadas. Este trabalho também pode fazer pensar sobre a masturbação, um prazer solitário, comum a muitos, mas, ainda, pode ser causador de constrangimentos. Embora muita coisa tenha mudado com a atualidade, a masturbação pode ser tratada com pudor; baseado em um discurso moralizante, que parte muitas vezes de uma vertente ligada a alguma religião ou um pensamento regulador e/ou repressor. Neste sentido, a masturbação pode ser vista como uma transgressão aos preceitos tão enrijecidos.

A ação denominada “Seedbed” (figs. 18 e 19), de Vito Acconci, realizada em 1971 na New York’s Sonnabend Gallery, na qual Acconci se masturbava, apresentava uma sala “vazia”. Os visitantes, ao adentrar à sala, encontravam na galeria apenas uma rampa de madeira instalada. Sem ser visto, debaixo desta rampa, Acconci masturbava-se e narrava a experiência de se estimular escondido, durante a presença dos visitantes. Através de alto-falantes, que projetavam sua voz pela galeria, ele dizia:

[...] ...Estou fazendo isso com você agora ... você está na minha frente ... você está girando ao redor ... Eu estou me movendo em direção a você ... inclinando-se em direção a você. Sob a rampa: estou me mudando de ponto a ponto ... cobrindo o chão [...] <sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Tradução nossa. Fonte: <http://www.moma.org/collection/works/109933>



Figura 18 - Vito Acconci, Seedbed, 1971, detalhe da performance.

Fonte: <http://www.moma.org/collection/works/109933>

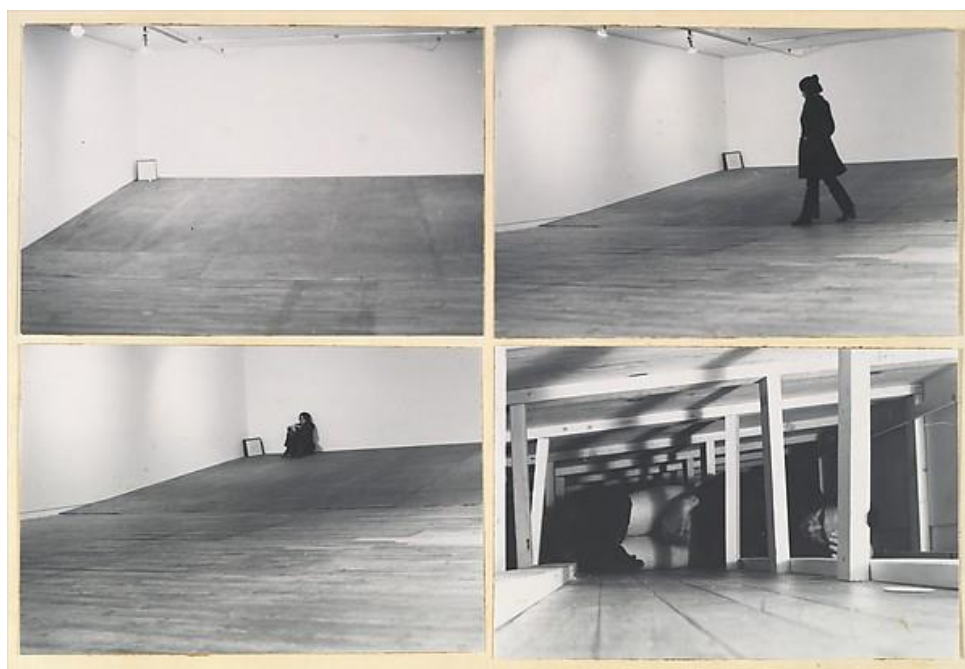


Figura 19 - Vito Acconci, Seedbed, 1971, detalhe da performance.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876>

É possível, com estas relações, que os elementos que perpassam a ideia de gozo em um trabalho podem ser atravessados por outras significações, que demandam diversos tipos de experiências e expectativas, no caso do trabalho de Acconci a ação de uma masturbação é ocultada do público, no entanto a presença desta ação está marcada pelo sons emanados pelos alto-falantes. Esta performance parece aproximar-se de um desejo fetichista de se masturbar, enquanto alguém pode ouvi-lo. É uma “tara”, uma fantasia por tal possibilidade, “[...] envolvendo uma mudança dos códigos comportamentais, expressivas e incorporadas, investindo eroticamente nas subjetividades” (JONES, 1998, p. 106, tradução nossa).

A relação não é simples nem direta, é uma aproximação por meio do desejo e da subjetividade do sujeito, pois as ações não são análogas, mas tocam um assunto comum. Embora com conduções diferentes, ambas as ações denotam certa intenção velada, a minha representada pela linha, que oculta uma masturbação e um gozo real, e na de Acconci no ato de se esconder. São intenções como camadas sobrepostas para que a ação torne-se a seu modo enigmática.

É então, neste emaranhado de potenciais sígnicos, que meu trabalho Gozo está ancorado, tratando as variações e os estados anímicos que se personificam no corpo e na intenção da ação.

A seguir, apresento o segundo subcapítulo 3.2 “Mea Culpa”.

### 3.2 Mea Culpa

“Mea Culpa” abrange as videoartes “O roedor”, “30 cerdas” e “Empacotado”, que integram esse subcapítulo e são apresentados a seguir.

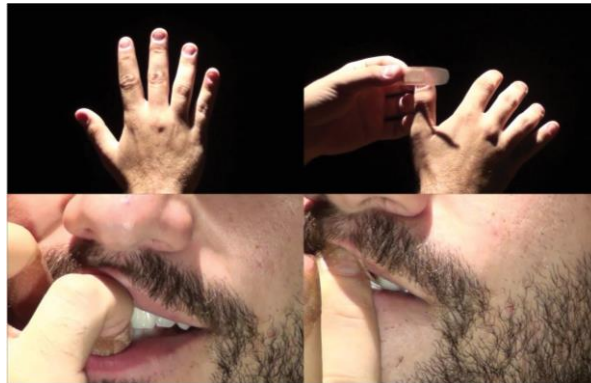


Figura 20 - O roedor, 2010, frames da videoarte.



Figura 21 - 30 cerdas, 2010, frames da videoarte.



Figura 22 - Empacotado, 2010, frames da videoarte.

Este capítulo aborda as instabilidades tanto do processo de criação e investigação quanto da vida, causados por estados emocionais, físicos ou psíquicos, causados por situações intranquilas, evidenciadas pelas palavras: ansiedade, compulsão e suspensões.

São, para tanto, elementos simbólicos que compõem uma poética, mas que muitas vezes tomam conta de um indivíduo frente a alguma situação da vida, criando zonas sensíveis que podem abarcar muitas delas, como a ansiedade, a compulsão, o autoflagelo e suspensão, por exemplo.

O termo ansiedade, todavia, pode se referir a eventos bastante diversos, tanto no que diz respeito a estados internos do falante, quanto a processos comportamentais que produzem esses estados internos. Muitos eventos descritos como agradáveis podem implicar em um sentimento de ansiedade, principalmente quando envolvem espera. (ZAMIGNANI e BANACO, 2005, p. 78).

O tempo de espera, desenvolvimento e maturação de um trabalho é muito incerto, bem como a pesquisa, que embora tenha como objetivo desenvolver um assunto de maneira substancial pode causar estados de ansiedade, mas esses não são exclusividade de uma ou outra área, ela está muito presente na vida contemporânea.

A vida nos oferece uma gama de experiências, podendo provocar incontáveis desmedidas e reações, que variam entre agradáveis e desprezíveis. No entanto, tendemos a evitar, a todo o custo, as situações que entendemos como ruins. Esquivando-nos perante a um acontecimento que nos incomode e que nos gere algum desconforto. Estamos predispostos à fuga, no entanto, não há, por mais que tentemos, como controlar todos os aspectos da existência, pois nela ocorrem acontecimentos não previstos.

Estes estados internos, frente a alguma precipitação da vida, implicam em situações que não são contidas e podem gerar atitudes compulsivas, como o ato de roer as unhas, por exemplo.

Estas percepções e estados, tratados aqui, podem parecer, à primeira vista, divagações da arte, desviando a reflexão do campo da arte e levando o pensamento para uma quase patologia e seu tratamento. Através do trabalho de Lygia Clark podemos perceber isso, no entanto, o

[...] curioso é que se expressar através da arte foi até hoje um meio de recuperação para doentes mentais. Mas aí, o expressar-se era ainda uma projeção, e hoje já não se trata de projeção mas do contrário, de introversão. Receber em bruto as percepções, vivê-las, elaborar-se através do processo, regredindo e crescendo para fora, para o mundo. (CLARK, 2009, p. 350-351).

A primorosa afirmação de Lygia Clark nos faz pensar que o artista não é um ser remoto, nem insensível a um determinado contexto. Não é um simples expurgar de uma animosidade, pelo contrário, trata-se de entender uma introversão, a fim de, vivê-las, experimentá-las, para poder externá-las, através de um processo entrópico.

A seguir analiso e apresento alguns *frames* da primeira videoarte desse subcapítulo “Mea Culpa”, denominada “O roedor”.





Figura 23 - O roedor<sup>12</sup>, 2010, frames da videoarte, duração de 43".

<sup>12</sup> Disponível em <https://youtu.be/jCOsCKdffvA>



As imagens acima são *frames* da videoarte “O roedor”, de 2013, que apresenta uma ação na qual cubro as unhas das mãos com um curativo para pequenos ferimentos e que, posteriormente, são arrancados com os dentes de maneira próxima ao ato de roer as unhas. Nesta ação eu bloqueio as unhas com o curativo, depois vou arrancando-os aos poucos, com os dentes, e cuspiendo seus pedaços.

A unha, como qualquer outro componente de nosso corpo, é uma combinação de elementos químicos que são metabolizados pelo nosso organismo, neste caso específico a queratina. Nosso corpo produz células queratinizadas que tem por objetivo impermeabilizar nosso organismo, protegendo-o de possíveis agressões do meio ambiente. A queratina é encontrada, também, na pele, sua falta ou excesso pode causar muitos problemas cutâneos e, posteriormente de saúde<sup>13</sup>. Tendo em vista este mecanismos de proteção, gerados pelo nosso próprio corpo, roer as unhas pode ser considerado uma maneira de sabotar meios de proteção de nossos corpos.

Cientificamente a ação de roer as unhas é chamada de onicofagia<sup>14</sup>. Para alguns trata-se de um vício, mas é de fato um comportamento compulsivo, apesar deste comportamento não ser considerado uma patologia está, sobretudo, ligado ao estado psicológico das frustrações e causas de ansiedade.

Assim, neste vídeo (fig. 23), a compulsão por algo que pode me fazer mal é tão grande que faço uso de um aparato como o *band-aid*, para contenção desta compulsão, me punindo e me boicotando.

A imagem compulsiva da ansiedade, da boca e dos dedos, dada por essa videoarte, gera um estado angustiante; uma inquietude compulsiva de roer as unhas que parece demandar de um sentimento duplo entre o prazer em roê-las e, o desassossego gerado pelas questões cotidianas; misto entre o bem

<sup>13</sup> De acordo com o Serviço Brasileiro de Respostas Técnicas disponível em <http://www.sbrt.ibict.br/dossie-tecnico/downloadsDT/Mjky>

<sup>14</sup> Onicofagia é um nome técnico que se dá ao hábito de roer as unhas. Fonte: <http://www.blog.saude.gov.br/promocao-da-saude/31438-saiba-como-evitar-o-habito-de-roer-unhas.html>

e o mal; um emaranhado de situações e sentimentos que produzem estes estados físicos e sensíveis.

Nesse trabalho o roer as unhas, de maneira obsessiva, machuca meus dedos, com intuito de ferir-me; uma ação inconsciente. Porém, há inúmeras estratégias para parar de roer as unhas, pois este “costume” é tratado como algo que não é bom. Pois se associa que as causas deste hábito estão atreladas, também, aos medos e às angustias.

A intenção de colocar um curativo nos dedos, cerne da poética desse vídeo, trata-se de uma maneira ritual para que este hábito deixe de existir em mim, porém esta precaução não causa efeito algum, uma vez que a ação (fig. 23) demonstra que eu continuo a roer as unhas, inclusive com o curativo que encobre meus dedos.

O propósito de uma ação cautelar, em que utilizo um adesivo “curativo”, a fim de proteger minhas unhas de minha dependência compulsiva e, da minha insaciável vontade, implica num intento de estanque de um “problema”, de uma desordem, de uma ação que é vista, muitas vezes, com asco pelos outros, mas para mim é um prazeroso deleite em tempos fortuitos. Porém, a ação é ordenada, os adesivos são colocados em cada um dos dez dedos das mãos, como uma regra a ser seguida, com a finalidade de determinar um arranjo acertado para esse desejo maníaco e desajustado de roer as unhas.

Essa é uma medida fugaz, pois pouco tempo depois os adesivos, um a um, são retirados por mim com os dentes, pois o desejo visceral é algo animalesco e de difícil contenção, muito embora haja um firme combate na tentativa de suprimi-lo por parte da sociedade, que adota medidas cautelares a fim de designar o caminho correto a ser seguido, geralmente influenciada por uma moral dos “bons costumes”. É um confronto em vão, pois o desejo é incessante, está além de uma ordem pré-determinada e é inerente ao ser humano, assim como aos animais, continuando persistente.

A videoarte "O roedor" apresenta dois momentos, um primeiro que diz respeito à ação de colocar os curativos sobre as unhas da mão direita, enquanto a esquerda continua sem, e, num segundo momento quando

apresenta o *close* da minha boca, que retira pedaços desses curativos com os dentes e os cospe um a um, insinuando-se. Enquanto a ação decorre, é perceptível um prazer variante, entre pausas e empreitadas compulsivas denotamos movimentos sutis e fortes, até ser retirado o último curativo, até que se sucede o limpar da boca, vagarosamente, e como se fosse possível sentir a lembrança de um deleite.

Num trabalho “Sem título”, de 1997, uma fotografia de Yiftah Peled<sup>15</sup>, apresenta uma situação onde suas unhas estão cobertas por açúcar. O açúcar associado ao doce é uma verdadeira guloseima, uma sobremesa que dá margem ao entendimento, sendo um prazer degustá-la. É um convite quase certo, para que uma mania possa acontecer. É a demonstração de que, talvez, a ação de roer as unhas possa trazer algum prazer.

Essa ação (fig. 23) pode ser entendida como um tipo de autodestruição, pois o ato de roer as unhas é uma forma agressiva de aproximação do próprio corpo. O ato de roer unhas pode manifestar-se como alívio da ansiedade, solidão, sofrimentos de problemas psiquiátricos, que as vezes podem nem ser diagnosticados. Também, podemos pressentir, nessa videoarte, que pode haver uma investida na tentativa de diminuir o nível de tensão, experimentado por alguma causa da vida e, que podemos interpretar como sendo um processo constante de desordens obsessivas compulsivas.



Figura 24 - Ceal Floyer, Nail Biting, performance, 2012, duração de 1'20".

Fonte: <http://www.art-in-berlin.de/incbmeldvideo.php?id=2470>

<sup>15</sup> Fernando Cocchiarale. *O Corpo na arte contemporânea brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005, p. 72.

Em uma performance de 2012, apresentada na exposição Documenta 13 de Kassel, na Alemanha (fig. 24), a artista Ceal Floyer roeu suas unhas no início da coletiva de imprensa, que divulgava a abertura do evento. A artista se aproximou do microfone e, ao invés de falar, roeu suas unhas por alguns minutos em silêncio e saiu sem dizer palavra alguma.

Com esta ação Floyer, substituiu a fala pela ação e pôde evidenciar certa ansiedade, nervosismo e medo causados num momento de expectativa e de tensão. A ação pode se aproximar dos anseios da artista frente às instituições, dos poderes comunicadores, onde sua obra está colocada à prova de todo o tipo de apreciação ou juízo. Bem antes de Floyer, uma outra obra que tratou do silêncio foi 4'33", de 1952 de John Cage, "[...] obra silenciosa [...] "uma peça em três movimentos durante os quais nenhum som é produzido intencionalmente" [...]" (ROSELEE, 2006, p. 115).

O silêncio não é ausência, mas sim uma interrupção para uma introspecção. É como se Cage tivesse se apropriado do silêncio para constituir, naquele momento, uma atmosfera que titubeia, colocando o espectador numa situação de desconforto e apreensão.

Os estados de ansiedades podem gerar reações muito adversas em nosso corpo. Mas esta ação, de Floyer, trata de experienciar essas sensações e externá-las de maneira a entender os nossos afetos.

Existem aproximações entre meu vídeo e a ação de Floyer, como a ação de roer as unhas e o silêncio, pois não há som neste meu vídeo, ele acontece calado. Roer as unhas, num momento de suspensão, trata-se de um instante de ansiedade, por algo que deveria ou vai acontecer, um estágio gerador de expectativas e, também, de ansiedade. Deste modo o silêncio colabora para esta sensação. A videoarte "O Roedor" (fig. 23) acontece numa circunstância íntima, no qual o sentimento verte-se numa ação tácita.

A instabilidade gerada, por uma ação interna ou externa, faz com que tenhamos algum sentimento de culpa, como uma culpa por influência religiosa que carregamos por muito tempo, advinda de uma existência de nossa sociedade pautada no cristianismo.

Muitas comunidades religiosas designam padrões comportamentais que são transmitidos aos seus membros, embasados em conceitos éticos, morais e bíblicos arcaicos. Os “padrões” de comportamentos estabelecidos denominam o que é considerado dentro da “normalidade” e o que está fora dela. Assim, todo indivíduo, que se desvie da “regra”, pode ser classificado como um ser à margem desta “normalidade”.

Nesta comunidade religiosa, na qual estive inserido, os indivíduos que eram desviantes das normas de comportamentos, impostas por ela, eram imputados pelo “pecado” cometido. O pecado é tratado na igreja como culpa e é absolvido por meio de uma remissão dos mesmos, por intermédio de uma penitência, que simbolicamente remete a um “castigo”, a fim de que o pecado seja perdoado por um deus inquisidor, a fim de alcançar uma pseudo pureza, ou seja, nesse contexto o sexo é considerado sujo e imundo e somente o castigo ou o martírio encaminham este indivíduo à redenção.

A questão do sentimento de culpa e sua consequente autopunição, por meio de um martírio, é tratada no trabalho “30 cerdas” (fig. 25).

A seguir apresento a segunda videoarte desse subcapítulo “Mea Culpa”, denominada “30 cerdas”.



Figura 25 - Tiago Bassani, 30 cerdas<sup>16</sup>, 2010, frames da videoarte, duração de 43".

<sup>16</sup> Disponível em: <https://youtu.be/MSGuNRPXbH4>

Este trabalho foi criado em 2010 (fig. 25). O vídeo é gravado em plano fechado (*close*) do meu rosto, tendo minha boca como imagem central. Com duração de quarenta e três (43) segundos ela apresenta uma ação de escovação de meus dentes, com uma escova que contém pregos no lugar das cerdas e desliza no ato da escovação, mostrando a fricção da ação contra os dentes.

O objeto escova de dente já foi explorado no campo das artes visuais por Jock Reynolds, um artista californiano, que executou o trabalho “Toothbrush”, em 1969. Esta referência foi encontrada posteriormente à realização do meu trabalho, mas é similar à sua operação plástica; influência de uma matriz surrealista. Reynolds cria uma escova de dente que tem, no lugar das cerdas, dentes. O procedimento é muito próximo ao meu, uma vez que substituo as cerdas da escova por pregos. No entanto os trabalhos se distanciam conceitualmente, pois utilizo o objeto em uma ação e, assim, atribuo a ela novos significados.

A obra “Toothbrush”, de Reynolds, trabalha com as referências da funcionalidade do próprio objeto, como uma paródia, aferindo-lhe ironia e humor, enquanto meu trabalho está atrelado ao fato de utilizar um elemento da construção civil, o que traz à tona um conceito ligado a uma problematização; como o ferir e à violência.

Na videoarte (fig. 25) o áudio é composto pelo som da fricção dos pregos contra os dentes, o que resulta num som aflitivo, acompanhado da mesma ação em *looping* até o seu final. Essa repetição é o que reforça a permanência dessa pulsão agonizante.

A escova de dentes (fig. 26), utilizada nesta ação, foi executada, também, através de um pensamento de deslocamento por equivalência, onde utilizei a junção de algo, que não se realiza na necessidade cotidiana, mas traz um elemento, além da realidade de uma escova de dente comum.

Esta alteração no objeto, de uso cotidiano, transforma o impessoal num peça autorreferencial. No meu caso as provações e as angústias, também, são materiais de um trabalho, pois estes podem ser persistentes e permanecer ao longo de toda vida.

As abordagens do sofrimento eram pensamentos que me tomavam por inteiro, pelas razões intrínsecas à culpa. Assim, pensei num objeto que desvelasse um cotidiano severo, de agonias e flagelos.



Figura 26 - Tiago Bassani, Sem título, 2009, base de escova de dentes e pregos, 20 X 2 X 1,5 cm.

Esse objeto nos remete a um pensamento sobre o corpo, ou melhor, a possível violência que um objeto de uso comum poderia causar em um indivíduo. Uma aproximação de suplício, ou seja, um castigo diário, uma autopunição. Neste momento, as ideias ligadas a ações eram de grande importância para mim e, a performance se apresentou como uma possibilidade de ativação deste objeto construído. Um sofrimento íntimo, que incomoda ao ponto de se transformar numa ação de autoflagelo, tem apoio na psicanálise, na psicologia e, também, o encontramos na arte.



A escova de dentes com pregos propõe um suplício de origens, também, religiosas, uma grave punição corporal ordenada por sentença; tortura, sevícia, ou seja, o objeto sugere uma ação de execução de uma pena que cause, concomitantemente, sofrimento físico intenso, provocado pelo objeto na busca de uma remissão. No entanto, a dor ou o sofrimento violento, físico, psicológico ou moral na tortura da disciplina, com que os religiosos castigam o corpo não o redimindo para sempre, faz com que esse fluxo seja contínuo, por isso está presente em um objeto de uso cotidiano.

Neste contexto, trago como referência uma performance da artista Marina Abramovic na figura abaixo, na qual o martírio e o autoflagelo se caracterizam.



Figura 27 - Marina Abramovic, Thomas Lips, 1975, performance.

Fonte: <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/thomas-lips-1975/7215>

Marina Abramovic, na performance acima, apresentava uma situação de completa autoviolência. Depois de tomar vinho e mel se chicoteava de maneira compulsiva e com uma navalha de barbear cortava superficialmente seu abdômen, fazendo uma estrela de cinco pontas, que pode ter o significado atrelado aos seguidores do judaísmo e, finalmente, ela se

deitava sobre uma cruz de gelo. O aumento progressivo e violento das ações colocam o corpo da artista numa situação limítrofe de sofrimento.

Se nos referirmos à esfera religiosa, que impregna no cotidiano a necessidade de sofrimento, como rendição de um “erro” ou pecado, demonstra o castigo como uma necessidade para o perdão, que neste caso é divino. As questões éticas e morais determinam quais ações são consideradas corretas e quais incorretas, e atribui ao erro uma culpabilidade.

A criação desse objeto/escova de dentes, também, tem características aproximadas da obra “Gift”, de Man Ray, obra de 1921 (fig. 28), que, também, utilizou o procedimento do deslocamento, inserindo uma fileira de pregos num ferro de passar roupas. Neste caso, a função do objeto fica subvertida, assim como no caso do meu objeto. As modificações de objetos cotidianos na arte são investidas numa empreitada contestadora, que transita entre a hostilidade e a ironia, fazendo com que o objeto tenha sua funcionalidade modificada.



Figura 28 - Man Ray, Gift, 1958, ferro de passar roupas e pregos, 15,3 X 9 X 11,4 cm.

Fonte: The Museum of Modern Art (New York).  
<http://www.moma.org/collection/works/81212>

Na medida em que o vídeo se desenvolve é possível que a agonia seja experienciada, uma vez que há uma aflição no contato do metal pontiagudo com o dente. Contudo a ação não mostra ferimentos, pois não houve necessidade, seu intuito não é uma mutilação nem o machucado, mas uma penitência diária, a dor pode existir sem ter sangue.

Os procedimentos adotados no vídeo, no processo de produção, me trouxeram muitas indagações quanto ao desenvolvimento do meu trabalho no contexto contemporâneo. Assim, a partir dos anos 90 encontro voz para minha poética, uma vez que o cenário de produção no campo das artes visuais corre solto, num dinamismo capaz de abarcar muitas possibilidades de processos e procedimentos.

O sinal dos anos 90 é a falta de direcção. Alguns podem escolher ver neste facto os padrões subjacentes para a era do pós-vanguardismo. O vanguardismo está a esgotar o vapor? Mas estes sentimentos de desorientação, resignação ou liberdade dependem muito do ponto de vista pessoal de cada um. Em meados dos anos 90, o *design* artístico já não se está a deslocar em sincronismo com os outros *designs*. Os desenvolvimentos colectivos ou atingiram uma pausa ou moveram-se lentamente para um ponto invisível. A arte - ou talvez apenas a escultura, ou mesmo só a pintura - não está a regenerar-se a partir das rupturas revolucionárias e das grandes linhas de evolução do passado e, pelo contrário, está a beber na fonte de cada trabalho individual. (SCHNECKENBURGER, 1999, p. 575).

Como afirma Mandred Schneckenburger, neste período não acontece mais um rompimento com o passado, podemos nos prevalecer de tudo o que a história da arte apresenta, como referências para ampliarmos a possibilidade e a potência de criação. Desse modo, foi a referência dessa obra do Man Ray que me gerou essa ideia que trago no vídeo, que está ligada, de alguma maneira, com a formação dos conceitos pelo qual minha produção seguiria.

O elemento/prego, é um objeto muito significativo na fé cristã, pois Jesus tivera seus pés e mãos pregados na cruz, como demonstração de seu

máximo martírio, atribuindo aos cristãos a remissão e, também, a culpa pela sua morte.

Socialmente as figuras de Deus, Jesus e o Espírito Santo apesar de serem consideradas sacras, não são um alento, mas são utilizadas como inquisidoras, fazendo com que o sentimento de pecado impere sobre toda uma vida submetida a essa crença. Desse modo, o martírio vivido pela inserção no universo cristão, que toma para si toda a culpa pela morte de Jesus, torna pertinente as penitências dos “pecados” acometidos nessa vida. A perspectiva de um Deus inquisidor e punidor faz com que quem acredite carregue a culpa, mas, também, a responsabilidade de não cometer erros, uma vez que Jesus morreu por nós.

A questão do martírio e da autoagressão possuem precedentes na *body art* e estão presentes em trabalhos de artistas como na obra “Transfix” (figs. 29 a e b) de Chris Burden, de 1974, onde o artista é preso por pregos sobre um fusca, na posição de crucificação.

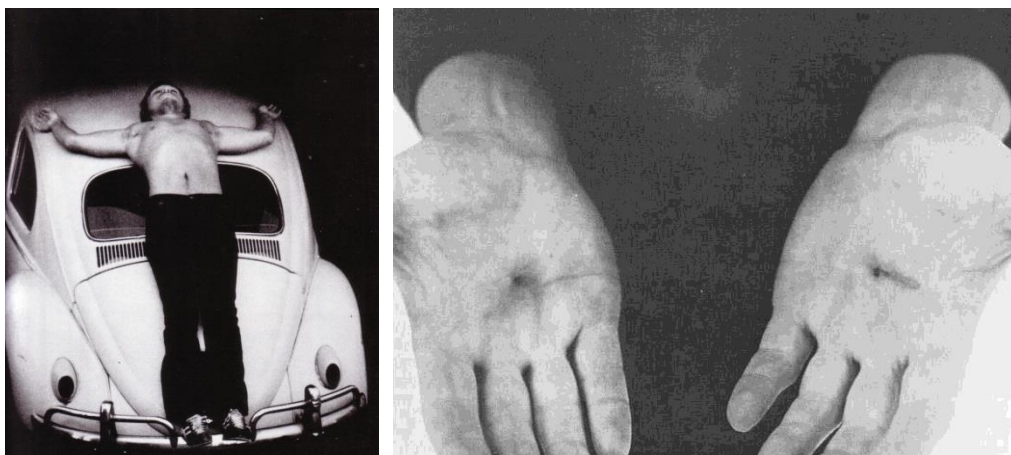


Figura 29 a e b - Chris Burden, Trans Fix, 1974, detalhe da performance.

Fonte: <http://www.complex.com/style/2013/10/chris-burden-art-new-museum/trans-fixed>

As imagens acima demonstram o furo dos pregos na mão de Burden, uma ação que pode ser associada à ideia cristã, remetendo a uma

crucificação sobre um carro. Essa ação atribui à cena da crucificação um novo significado, como por exemplo, a dependência de um bem de consumo.

Outra artista que trabalhava a questão da autoagressão é Gina Pane, em suas performances a artista se corta com lâminas, cacos de vidros, se dá tapas no rosto, entre outras ações contundentes. A intencionalidade da dor e, a necessidade em senti-la, é algo que está ligado à necessidade de viver, de sentir dor para poder entender como é estar vivo.

No trabalho *L'escalade* (fig. 30) Gina Pane escala uma grade de ferro com elementos pontiagudos em seus degraus, causando ferimento em seus pés e mãos. O limite do corpo é colocado em cheque, com uma postura extrema frente à performance. Subir as escadas pode ser considerado algo banal, mas Pane se coloca numa situação extrema e inquietante, onde o corpo está colocado num lugar de vulnerabilidade.

As relações traçadas aqui, a respeito de desejos, de sexualidade, pecado, cristianismo e punição são aspectos relacionados com questões intrínsecas à sociedade cristã de um modo geral, que estão, de certo modo, atravessadas em nossa existência, tendo em vista nossa cultura colonizada.



Figura 30 - Gina Pane, *L'escalade*, 1971, fotografia em p&b da performance, painel de madeira e aço carbono, 323 X 320 X 23 cm.

Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKaGr5K/reaeGj>

A obra a seguir (fig. 31) apresenta uma situação que Sonia Andrade se submeteu e que possui um risco eminente de ferir-se ao martelar os pregos colocados entre seus dedos. Esta ação apresenta certa expectativa referente à violência, ao risco; é uma ação que não se sabe qual fim haverá, tendo o imprevisto presente. A instigação, por executar tais trabalhos, pode significar um sentimento atrelado à resignação diante de um fato, assim como em meus trabalhos. O que sobressai destes trabalhos são os sentimentos experimentados, uma experiência que somente eles são capazes de produzir no corpo.



Figura 31 - Sonia Andrade, Sem título, 1977, frame da videoarte.

Fonte: Sonia Andrade: vídeos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

Entre outros vídeos que Sonia Andrade apresentou, ainda, em 1977, ela coloca a cabeça, os braços e as pernas dentro de gaiolas e se move nelas. Estes trabalhos cria uma relação entre o corpo, a câmera e os objetos utilizados, assim como em meus vídeos, que embora se diferencie pelas questões abordadas, se aproximam por conta da relação entre esses três elementos.

Sonia Andrade realizou vídeos que caracterizavam a utilização mínima de recursos e materiais, e colocava à prova o corpo da artista em confronto com a câmera de maneira crítica. Entre eles há um vídeo em que a artista mostra sua assinatura em meio aos grafites e pichações de desconhecidos, numa ideia de diluição, destituindo o ideal que se tem de um artista, como um ser emancipado da sociedade, mas inserindo-se nela.

Noutro vídeo a artista aparece inserida num cenário cotidiano, sentada sob uma mesa em frente a uma televisão ligada, comendo feijão e tomando refrigerante. Conforme as cenas da televisão iam mudando, as ações da artista se tornavam cada vez mais desmedidas, chegando a jogar feijão sobre si mesma e, posteriormente, na câmera. Esta ação pode apresentar uma crítica à comunicação de massa, movida por grandes emissoras de televisão.

Meus trabalhos, também, se relacionam com os de Sonia, porque apresentam ações compulsivas que podem fugir de um certo domínio, quando deixadas na improvisação, entretanto tento assegurar um certo controle sobre a ação, trabalhando com um desejo latente da vida, tentando conservar uma estabilidade.



Figura 32 a e b - Sonia Andrade, Sem Título (Feijão) 1975, videoarte, duração de 9'.

Fonte: [https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-b1a328dcab2267280d5822ccdeef7df&param.idSource=FR\\_O-794bd97685a18669b59c2ac319a0f6](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-b1a328dcab2267280d5822ccdeef7df&param.idSource=FR_O-794bd97685a18669b59c2ac319a0f6)

Os pregos da figura 31 se aproximam do meu trabalho “30 cerdas” (fig. 25), embora se diferencie conceitualmente, e os fios com o “Empacotado” (fig. 33), pois evidenciam uma asfixia ou um sufocamento.

Estes trabalhos de Sonia Andrade (fig. 38) parecem trazer um sentido de aprisionamento, definições que, também, estão presentes em Empacotado (fig. 33). Trago estes trabalhos de Sonia Andrade como aproximações e referências aos meus, tanto no que diz respeito à utilização de materiais, que aparecem como elementos do nosso cotidiano, como num diálogo aos aspectos conceituais.

Em seu vídeo (figs. 32 a e b) aparece, com certa regularidade, objetos de uso habitual, comuns aos nossos afazeres diários, como barbantes e utensílios domésticos, entre outros, para realização de seus trabalhos em vídeo. Neste sentido traz, para perto, semelhanças com minha escolha dos elementos, tratados em alguns dos meus trabalhos.

Segue a videoarte “Empacotado”, terceiro e último trabalho desse subcapítulo “Mea Culpa”.





Figura 33 - Tiago Bassani, Empacotado<sup>17</sup>, 2010, frames da videoarte, duração de 41”.

<sup>17</sup>Disponível em: <https://youtu.be/NoP0cQrMTIc>

O primeiro pensamento que me ocorre, ao fazer a ação de “Empacotado” (fig. 33) e, posteriormente, assistir a ação, é de uma asfixia. Esta palavra, advém de “asphyxia”, em grego, que significa falta ou ausência de pulso e se relaciona com a ideia inicial de pulso como vida. A fita adesiva, usada na ação dessa videoarte, alude a uma suspensão da respiração, através de uma opressão causada por mim mesmo. Uma tentativa de autodestruição. No entanto, neste vídeo, a interrupção da respiração é dada apenas por alguns instantes, ou seja, na tentativa da inibição deste “pulso”, num ímpeto suicida, mas não suspende a vida porque essa ação não chega a se completar.

Neste trabalho (fig. 33) utilizo uma fita adesiva que é usada geralmente em empacotamento de embalagens diversas, com ela envolvo todo meu rosto no vídeo. O ato de empacotar, com fita de embalagem, demonstra que no intuito de vedar a face, uma parte do corpo, onde há concentração da maior parte de nossos órgãos sensoriais, é uma situação limite que beira ao suicídio, pondo em cheque a ideia de emudecimento do indivíduo de maneira contundente.

Esse ato consiste, num primeiro momento, numa tentativa de calar, de silenciar, pois o primeiro órgão a ser vedado é a boca. Seguindo a ação, o próximo sentido a ser vedado é o do olfato, ao encobrir o nariz a entrada de ar é barrada, impossibilitando a respiração necessária à nossa sobrevivência, e pode fazer alusão a um sufocamento, num desejo de matar, ou melhor, calar a vida.

Seguindo mais adiante, no vídeo, a fita adesiva veda as orelhas e, conseqüentemente, os ouvidos, referindo-se ao sentido da audição pode-se entender como um não querer ouvir ou calar o outro.

Por ultimo, é empacotado os olhos, a visão, como uma crítica e ironia ao mesmo tempo, pois o vídeo tem como fundamento assisti-lo, ou seja, ver o filme, exercer o sentido da vista sobre o vídeo, sobre as imagens e sobre a narrativa, porque é por meio desta que o conceito e experiência estética se dão. Constituir o lado oposto do viés fundamental da visão é negar o ato do espectador que assiste a este vídeo.

Seguindo o pensamento, sobre o silenciamento do indivíduo, observo as relações com o trabalho dos artistas Stephaie Smith e Edward Stewart, “Breathing Space”, de 1997 (fig. 34), que apresentam duas ações em vídeo que evidenciam certa morbidez, através da alusão à asfixia com sacos plásticos acoplados na cabeça. Como descrevem em seu site “Duas pessoas vivas, cada uma com um saco plástico sobre suas cabeças. Ambas reagem à situação de forma diferente, a partir de passagens de calma para momentos de pânico.” (SMITH E STEWART, tradução nossa) <sup>18</sup>.



Figura 34 - Smith and Stewart, Breathing Space, 1997, videoinstalação, dimensão variada.

Fonte: <http://www.smithstewart.co.uk/selected-works/breathing-space/>

Ao observar minha videoarte (fig. 33) com os vídeos de Smith e Stewart reflito que se nos colocarmos frente a uma situação que gere pânico é de fato muito desconfortante, tanto para o performer quanto para o espectador, no entanto esses lugares limites, que se colocam alguns trabalhos, são muito recorrente na performance. São ações extremas que podem gerar e desencadear algo maior no momento da ação.

No entanto, meu trabalho, apesar de ser aflitivo, é cauteloso, ele não atinge a linha limítrofe do caos, pois meu intuito é trabalhar através de simbologias e significados que possam aludir a algo e gerar percepções, sem

<sup>18</sup> Disponível em: <http://www.smithstewart.co.uk/selected-works/>

que haja uma radicalidade de colocar meu corpo em risco. Há quem pense que nisso não há verdade, ou seja, se não for de “verdade” a performance não acontece. Não entendo por esse viés a performance, porque a noção que se tem de verdade é muito ampliada.

As experimentações sobre o extremo, na utilização de um determinado material, pode levar o trabalho para outros “significados”. Neste caso meu limite é esse. No trabalho de Smith and Stewart a ação e o material utilizado são diferentes, pois trata-se de uma sacola plástica que encobre totalmente o rosto, enquanto o meu evidencia uma deformação, assim como na performance “Untitled (Glass on Body Imprints--face)”, figura 35, de Ana Mendieta, onde é evidenciado o mesmo propósito: seu rosto, pressionado contra um vidro, causa uma deformação.



Figura 35 - Ana Mendieta, Untitled (Glass on Body Imprints--face), 1972.

Fonte: <http://www.moma.org/collection/works/153237>

Outro artista que trabalha a questão do sufocamento é William Pope L. (fig. 36), tratando de um contexto autobiográfico e levantando questões a respeito da condição social do negro nos Estados Unidos.



Figura 36 - William Pope L., Foraging (asphyxia version), from the Black Domestic Project, 2008, imagem digital, 48,6 X 47 cm.

Fonte: <http://www.miandn.com/artists/popel/works/1/#9>

Pope trata dessa questão racial através de ações contundentes e provocadoras, “[...] está interessado em examinar os absurdos da linguagem, gênero, raça e valor social ao dismantelar ou reinventar sistemas em que se baseia a condição humana<sup>19</sup>.

A aproximação de meu trabalho com o de Pope é traçada a partir da característica que se aproxima do sufocamento apenas, pois claramente estamos inseridos em contextos sociais, culturais e étnicos-raciais diferentes.

Deste modo, o que trato no vídeo “Empacotado” é a crítica de uma situação vivida, especificamente por mim em relação aos meus sentimentos, uma condição de existência que desencadeia vários processos na vida que tendem a aumentar ou diminuir nossa vontade de vida. É sobre a supressão de algo.

Caminhando por outras observações a respeito do trabalho “Empacotado”, percebo que ele, também, evidencia uma deformação no rosto, assim como na performance “Untitled (Glass on Body Imprints--face)” (fig. 35)

<sup>19</sup> Citado com tradução nossa, disponível em: <http://www.miandn.com/artists/pope-l>

de Ana Mendieta, só que neste caso seu rosto é pressionado contra um vidro, o que causa uma deformação ou amassamento. Em meu trabalho a deformação se dá pelo lacrar da fita adesiva de empacotamento.

Apesar dos dois trabalhos evidenciarem a questão da aparência, da deformação e, da aderência do contato, há uma sensação que não há “saída” para o observador, um sufocamento contido na ação.

Estas ações podem ter muitos rebatimentos e, assim, significações muito diferentes a partir das circunstâncias de cada uma, levando em conta, também, o contexto em que o artista é inserido. No caso, “Ana Mendieta explorou o corpo feminino através de sua concretude física, suas mutações cíclicas, seus fluidos e seus sentidos, na busca de uma identidade perdida.” (ALMEIDA, 2010, p.111), diferentemente de “Empacotado”. Aproximo-me, então, deste trabalho de, pelo viés da forma, pois o significado empregado no trabalho dela está aludido a um outro contexto.

Também, neste semelhante contexto Sonia Andrade realiza um vídeo em 1975 (fig. 37), o qual, também, aproxima-se do meu trabalho “Empacotado”, de 2010 (fig. 33). Nesta ação a artista vai envolvendo seu rosto com um fio, até que ele apresente deformações pela pressão causada desse fio em contato com sua face.



Figura 37 - Sônia Andrade, Sem título, 1977, filme PB, 4', frames do vídeo.

Fonte: <http://www.artecapital.net/opiniao-34-antonio-preto-correspondencias-aproximacoes-contemporaneas-a-uma-iconologia-do-intervalo->

Contudo as diferenças são visíveis: minha ação (fig. 33) me envolve e me sufoca diretamente, traços violentos do empacotar, que apresenta uma

possível supressão da respiração, enquanto a obra (fig. 35) de Mendieta tende a uma significação sobre a deformidade do rosto, como citado, para “estragar” a aparência ou a natureza de algo através da pressão no rosto. Distorcer e se contorcer, implica claramente numa torção de destruir o que é considerado uma aparência natural ou normal, e está implícita a questão da feição feminina, como um ato político de destruição de uma beleza.

É comum no meu trabalho “Empacotado” (fig. 33), em relação às referências, o assunto ser tratado como uma crítica de uma situação vivida; uma condição de existência que desencadeia vários processos na vida, que tendem a aumentar ou diminuir nossa vontade de viver.

É sobre o desaparecimento de algo, um anseio pelo fim de acontecimentos que nos aborrecem, numa tentativa de esquivar-se, porém ela não é efetiva, ou seja, não é uma saída. Ela é como um ato deliberado executado por mim, cuja intenção é a suspensão de um tempo ou de uma lembrança, de forma consciente e intencional, ou, então, de maneira ambivalente.

Esta ação demonstra um estado mental que altera, de forma radical, minha percepção da realidade. É levada por uma inspiração de desalento, um estado persistente da vida, que busca uma remissão de maneiras diversas e muitas vezes radicais.

De todo o modo trata-se de uma ação impulsiva de um momento instável, porque vivo de instabilidades, é como se vivesse num desequilíbrio constante, que está somatizado em mim, por mais que exista uma busca implícita diária, por uma regulação comportamental na sociedade.

## 4. AUSÊNCIAS

Este capítulo 4. **“Ausências”** foi formado por dois subcapítulo: 4.1 **“Esgotamento e traumatologia da dor”**, que inclui três (3) videoartes: “Um tempo e meio”, “Ex-flores” e “O-vô” e 4.2 **“Lapsos”**, composto por duas (2) videoartes: “Em branco” e “Um grande rio atravessa-me”.

Aqui, tratei da ausência causada pela separação da morte em relação ao tempo em que se vive, que passa por dois períodos, o primeiro diz respeito a um acontecimento abrupto, que nos subtrai algo ou alguém, e num momento posterior, quando uma lembrança que se tem deles, é embaçada pelo tempo, de maneira que a memória torna-se nebulosa ao ponto de nos fazer “esquecer”.

Neste capítulo tracei uma relação entre lembrança e seu apagamento, motivado pela ação do tempo, pois nesta relação identifico as ausências existentes.

A presença está relacionada à existência física e material, já por sua vez a ausência é parte subtraída dela, uma falta que sentimos, que faz com que essa carência continue se manifestando num sentimento de vazio. O ausente não existe no campo da fisicalidade, ele apenas subsiste superficialmente nas ideias e nos afetos, que pode sofrer com a ação do tempo e cair no esquecimento. A questão da presença e da ausência está, também, condicionada por uma temporalidade, que tangencia a duração de uma vida e, consequentemente, da morte, inevitável.

A ausência é tomada por mim com uma condição existente e presente, desse modo, ela é algo que perdura existindo. Tentamos muitas vezes esquivar-nos de vivenciar a ausência por medo, quando pensamos na possibilidade da inexistência ou de experienciar a possibilidade da falta. No entanto, a falta, o vazio e o esquecimento são sentimentos latentes encarnados em mim.



Somos motivados à uma tentativa de escapar de muitos acontecimentos que nos colocam frente à finitude, pois aspiramos à uma continuidade e desejamos certa estabilidade na vida. Fato é que o fim, ou seja, a morte é irremediável a todos, e essa característica é o que nos equaliza como seres vivos, no entanto há aspectos da presença e da existência de um indivíduo que diferencia um ser do outro e nos sensibiliza pela sua ausência, esta relação sensível é presente no campo dos afetos.

Sucumbir à ideia de fim, compreendendo que a vida apresenta, em seu estado temporário, uma característica efêmera, é um pensamento a ser compartilhado por meio dos trabalhos aqui apresentados. Portanto, trata-se de um pensamento estendido a partir de uma interrupção da funcionalidade das coisas, como uma falência.

Vou agora pronunciar algumas palavras “enormes”: a palavra “esquecimento” em primeiro lugar, e aquelas que se lhe opõem embora lhes estejam ligadas como “memória” e “recordação”; algumas outras que são antes harmonizações, deformações ou excrecências das primeiras – como “perdão”, “indiferença” ou “negligência”, na linha do esquecimento, “remorso”, obsessão” ou “rancor” na linha da memória; e mais duas palavras ainda: “vida” e “morte”, as menos simples de todas porque são as mais opostas e mais próximas que se podem conceber, não sendo possível utilizar uma sem pensar na outra. (AUGÉ, 2011, p. 18-19).

Instauro, portanto, uma relação de forças que se equivale em suas diferenças e oposições, estabelecendo por alguns momentos uma conexão entre elas. Neste pensamento, traçado por Marc Augé, é determinado um vínculo de oposição entre os conceitos, mas que também demonstra certa complementariedade entre esquecimento-recordação e vida-morte. São posições antagônicas que apontam concepções que se têm sobre cada uma delas. É com esta ideia de equidade que elaboro a relação entre presença e ausência, tendo em vista as oscilações possíveis durante o tempo em que se vive, que se tem entre elas; por isso, as desmedidas.

Em síntese, a ideia é a de que ausência é precedida pela presença de algo ou de alguém, que a seu modo está ligado às relações de existência e inexistência. Tendo suas margens borradas pela questão da morte, no entanto, a ausência é algo continuamente presente em mim.

Por muito tempo achei que a ausência é falta.  
E lastimava, ignorante, a falta.  
Hoje não a lastimo.  
Não há falta na ausência.  
A ausência é um estar em mim.  
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos  
[meus braços,  
que rio e danço e invento exclamações alegres,  
porque a ausência, essa ausência assimilada,  
ninguém a rouba mais de mim. (DRUMMOND, 2010, p. 45).

Deste modo, apropriei-me da ausência e manipulei-a, deixando fruir possibilidades no processo de criação. Neste processo me despus a refletir sobre uma ausência instaurada como parte de minha existência e, assim, pude aproximar-me das questões que envolvem a memória e a lembrança, que estão, sobretudo, atreladas à história. Porque a lembrança é compreendida como uma narrativa de um passado e entendida como parte “[...] da linha da subjetividade [...]” (DELEUZE, 2008, p. 41), mas pode ser apagada por fatores patológicos ou por efeito do tempo.

Há de se pensar que o passado não sobrevive inalterado em decorrência da ação do tempo, pois ele modifica nossa memória. O que vivenciamos no passado, já não é mais como foi, ou seja, ele já foi adulterado por muitos fatores, porque está em transformação constante. A ideia de um devir, como um processo de transformação contínua da vida, faz com que eu compreenda o tempo de maneira fluída, quando reflito sobre o passado e percebo que minha lembrança é modificada, também, pelos meus desejos sobre o passado, presente e futuro, ou seja, trata-se de uma percepção subjetiva, interferida pelos meus afetos.

A adulteração é para mim um ponto muito importante para a criação, tendo em vista seus processos e poéticas, pois este aspecto dá margem à...

Se temos tanta dificuldade em pensar uma sobrevivência em si do passado, é porque acreditamos que o passado já não é, que ele deixou de ser. Confundimos, então, o Ser com o ser-presente. Todavia, o presente *não é*; ele seria sobretudo puro devir, sempre fora de si. Ele não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou o útil. Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou de ser-útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele *É*, no sentido pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si. Não se trata de dizer que ele "era", pois ele é o em-si do ser e a forma sob a qual o ser se conserva em si (por oposição ao presente, que é a forma sob a qual o ser se consome e se põe fora de si). No limite, as determinações ordinárias se intercambiam: é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele "era" e, do passado, é, preciso dizer que ele "é", que ele é eternamente, o tempo todo. - É essa a diferença de natureza entre o passado e o presente. (DELEUZE, 2008, p. 42, grifo nosso).

A incorporação do passado no presente, apontada por Deleuze, bem como suas diferenças temporais, trata de apresentar uma desordenação de espaços de tempo, que são transmutados e intercambiados recorrentemente, denotando a capacidade flexível contida na memória. Deste modo, o passado subsiste em nós como parte relacional entre os tempos, mas sempre é tratado a partir do presente, porque é o que vivenciamos; uma perspectiva através do presente, mas, "[...] o presente não se pode limitar a um instante, a um ponto, a definição da estrutura do presente [...]". (LE GOFF, 1990, p. 203).

Portanto, os trabalhos aqui apresentados, problematizam a ideia de tempo e memória, uma vez que são realizados em vídeo, se pensarmos que a história é mediada pela questão do arquivo e que o vídeo, em si, possui a característica de registro para posteriori.

Eles lidam com o passado na ação decorrida, o vídeo pode anunciar a ideia de um presente contínuo e desejos futuros. Pois apesar de vivermos o presente ele é mediado em três direções, tendo em vista afetos do passado, presente e futuro. Deste modo, a percepção do tempo não se limita a dois movimentos, ou seja, ao passado e ao presente, mas articula, ainda, uma perspectiva sobre o futuro.

De fato, a realidade da percepção e divisão do tempo em função de um antes e um depois não se limita, a nível individual ou coletivo, à oposição presente/passado: devemos acrescentar-lhe uma terceira dimensão, o futuro. Santo Agostinho exprimiu, com profundidade, o sistema das três visões temporais ao dizer que só vivemos no presente, mas que este presente tem várias dimensões, "o presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes, o presente das coisas futuras" [*Confessions*, XI, 20-26]. (LE GOFF, 1990, p. 205).

Em uma relação, que trata o presente como um estado de ser, Robert Morris - no texto "O tempo presente do espaço", contido no livro "Escritos de artistas: anos 60/70" (2006, p. 402) - reflete sobre a produção artística dos anos de 1960 e de 1970, sobre a ideia de um tempo-espaço que se instaura no presente, o que o artista denomina como "presentidade", mas que possui certa referencialidade com o passado e ambições futuras. Nesse processo a experiência se dá num espaço e tempo em constante movimento:

O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo. A linguagem, a memória, a reflexão e a fantasia podem ou não acompanhar a experiência. (MORRIS, 2009, p. 404).

Deste modo, Morris incorpora a questão do tempo e espaço ao seu aspecto maleável, juntando diretamente a possibilidade ou não de experiênciá-los. Uma vinculação que está de acordo com o processo de viver e que é sobremaneira subjetiva, quando o espectador entra em contato com uma obra e, também, com as casualidades da vida.

O processo pelo qual meu trabalho é realizado apresenta uma relação entre a imagem de um corpo inserido num ambiente videoagráfico para, também, propor percepções sobre tempo e espaço, mas não somente.

[...] do nosso tempo e do tempo dos outros, do tempo que passa e do tempo que volta, do tempo que morre e do tempo que fica, do tempo suspenso e do tempo que chega. E, admitindo a hipótese segundo a qual a nossa relação com o tempo passa essencialmente pelo esquecimento [...] (AUGÉ, 2001, p. 32).

O tempo pode ser muitos, ou seja, cada um o vivência de maneira distinta. De fato, nossa vida cotidiana individual e coletiva sofre as interferências desencadeadas por ele. Desse modo, incorporo o esquecimento causado pela ausência, para colocar sobre os trabalhos reflexões que incidem no seu conjunto.

Traço uma relação entre presença-ausência, vida-morte, passado-presente-futuro, lembrança-esquecimento, todos submetidos à ação do tempo, utilizando o vídeo como um possível dispositivo gerador de questões intrínsecas a estes assuntos.

#### 4.1 Esgotamento e traumatologia da dor

Abaixo, segue um panorama das videoartes “Um tempo e meio”, “Ex-flores” e “O-vô”, por meio de *frames*, que foram ampliados e analisados na sequência.



Figura 38 - Um tempo e meio, 2013, frames da videoarte.



Figura 39 - Ex-flores, 2010, frames da videoarte.



Figura 40 - O-vô, 2010, frames da videoarte.

O esgotamento traz muitos significados e definições, tais como: “gastar-se totalmente até o fim”, “acabar-se”, “exaurir-se”, “chegar ao ponto final”, entre outras. Assim, este título “Esgotamento e traumatologia da dor” trata de uma metáfora sobre um fim que se aproxima, uma ideia tramada a partir do vídeo “Um tempo e meio”, que apresenta uma contagem regressiva, demonstrado pela fita métrica extraída da boca, apresentando uma analogia a um tempo que foi consumido e é vertido de dentro do corpo para fora, esgotando-se à medida em que sai dele.

A contagem que fazemos da vida, a respeito do nosso acúmulo de anos é sempre crescente, e é vista de maneira linear, no entanto, tudo o que vivemos, apesar de somarem experiências, é um esgotamento do tempo que nos resta viver. Este pensamento pode parecer, à primeira vista, pessimista, mas trata-se de uma reflexão sobre a condição humana. Faz-se presente, então, a ideia de término, um tempo de vida vertido; atingindo o ponto final: a morte. Este esgotamento é contado num tempo que é desmedido, pois o vídeo trata-se de uma contagem regressiva.

Esse fim, do qual trato, ou seja, a morte, que não suscita, pode chegar de maneira alargada ou ser abruptamente experienciada, acidentalmente ou não. Este aspecto da incerteza trata de apresentar a característica do inesperado, ou seja, uma maneira impremeditada como um súbito trauma. Deste modo, confere ao título, deste subcapítulo, o complemento ‘traumatologia<sup>20</sup> da dor’, uma ligação que se faz diante de uma premonição de uma ausência anunciada no vídeo “Um tempo e meio”. A ideia

<sup>20</sup> Traumatologia é uma especialidade médica que se ocupa das feridas e contusões.

do trauma e seus conceitos são levantados através de experimentações realizadas nos vídeos “Ex-flores” e “O-vô”. A ação controversa destes trabalhos contundentes é a representação de experiências sucessivas e bruscas sobre a morte.

A princípio, negamos nossa vulnerabilidade natural, pensamos que, de alguma maneira, tendemos à imortalidade, propensos à uma permanência inexistente. Deste modo, estas ações são, também, assentimentos sobre a impermanência, das nossas, mas de maneira distanciada, pois há uma ideia de que a noção que se tem da morte é algo vivenciado de maneira exterior a nós e, posteriormente processadas em nós como uma forma de se vivenciar a morte do outro, seja ele próximo ou não.

Se vemos na morte um fim dos processos vitais, antes exteriorizados pelo corpo, resta-nos apenas uma singularidade de afetos sobre esse ser. Para tanto, uma representação da morte pode parecer exagerado e manipulado em muitos trabalhos, no entanto, são estas representações que tendem a ser insuficientes para o entendimento sobre ela, assim atuamos com a natureza do desconhecido e por isso este assunto me é tão caro e tão intrigante ao mesmo tempo.

Aqui trago questionamentos sobre os aspectos de nossa vida que são, sobremaneira, inexplicáveis, intangíveis e misteriosos; estes trabalhos são breves provocações que emanaram de um processo de criação e pesquisa. No trabalho “Um tempo e meio” simbolicamente uma fita métrica pode demonstrar a desmontagem de uma tessitura sobre a existência. É como se eu puxasse o fio e descosturasse uma teia tramada com os fios dos tempos, desmontando, assim, uma contagem acumulativa de tempo e anos, tecidos numa trama.

Penso que nossas experiências tecem redes de afetos que nos ligam às pessoas, esse fio alinha nossa existência e dá sentido à ela e, sempre quando nos referimos às experiências, tendemos a nos aproximar da ideia de ganho ou de seu acúmulo, o que nos faz pensar que a cada dia estamos melhorando como seres-humanos.

No entanto, quando proponho uma desmontagem, de uma contagem acumulativa, coloco em cheque esse ideal conservador que se tem sobre a



existência, e assegurando sua característica de instabilidade. Assim, estes trabalhos permitem evidenciar, por exemplo, por meio de uma percepção visual que trabalha tais conceitos, elementos, que apesar de muito diversos, passam a complementar toda uma poética. Apegado a experiências, que partem, a seu modo, de um pensamento racional, como emocional sobre a impermanência.

Para tanto, podemos perceber, de maneira sutil, aspectos desta construção videográfica, que são construídos por um complexo de sensações sensíveis e suas ligações, para que minhas intenções gerem novas percepções em condições diferentes de experiências no espectador.

O trabalho que suscitou esses pensamentos está apresentado nos *frames* abaixo.

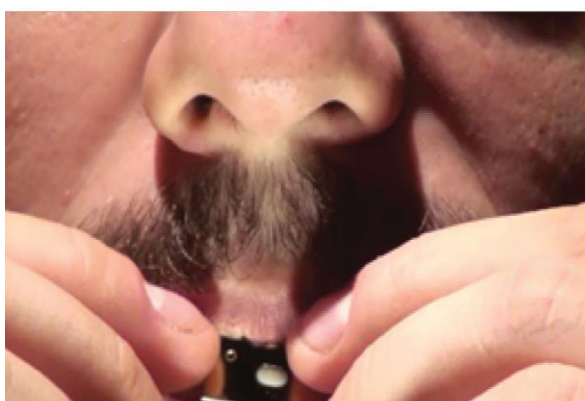
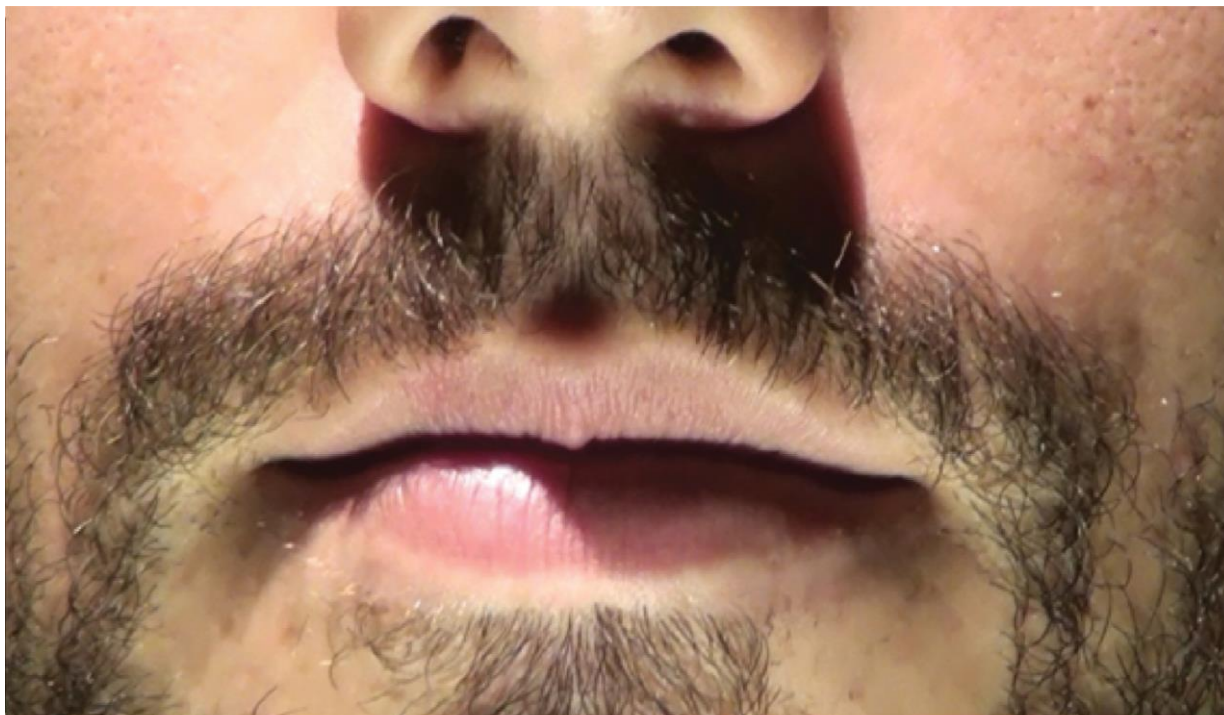


Figura 41 - Um tempo e meio <sup>21</sup>, 2010, frames da videoarte, duração de 1'15".

<sup>21</sup> Disponível em: [https://youtu.be/9V7bGGj\\_Jfw](https://youtu.be/9V7bGGj_Jfw)

Neste trabalho (fig. 41) apropriei-me de um objeto dos afazeres cotidianos manuais de minha mãe, uma fita métrica de costura usada para tirar as medidas corporais de seus clientes. Minha atuação, nessa videoarte “Um tempo e meio”, consiste numa ação na qual eu vou tirando pela boca, em ordem decrescente, esta fita métrica, da contagem máxima de cento e cinquenta centímetros até o zero. A fita métrica desliza com certa viscosidade para fora de minha boca, deslocando-se lubrificada para o exterior, minha saliva facilita seu escoamento.

Esta ação enuncia um fim, mas, também, a tentativa de revolver uma contagem, um número ou uma mensuração, metáfora de um reverso do tempo, numa investida arquejante de trazer de volta a história e os fatos; uma ação ritual. O desejo, de um tempo que demora, está assegurado na vagarosidade do vídeo, deste modo o vídeo evidencia uma brevidade pela curta duração de seu tempo.

O poder de voltar no tempo é um dos mais épicos dos desejos humanos, e está atrelado a uma vontade incessante de continuidade da vida, cada vez mais desejamos obter mais tempo, no entanto, reclama-se da falta do mesmo. Todo anseio pelo tempo extra, que necessitamos na vida cotidiana, é característica da contemporaneidade, de um tempo que é tomado por completo por questões pouco prazerosas.

A rapidez e a concisão do estilo agradam porque apresentam à alma uma turba de idéias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações. (CALVINO, 1990, p. 55).

Num primeiro momento como afirma Calvino, um turbilhão de informações e/ou ideias – características dos tempos atuais/contemporâneos - podem parecer, à primeira vista, algo aprazível aos indivíduos, pois trazem

consigo a ideia de fartura de “conhecimento” e possibilidades, no entanto, esse excesso de ideias torna impossível absorvê-las com certa profundidade.

Neste contexto, os trabalhos em vídeo podem funcionar, aqui, como uma crítica à condição do “tempo contemporâneo”, aos desvios alheios à nossa própria vontade, censurando-o como tempo/recurso; “suspendendo-o” como tempo/desejo.

“Um tempo e meio” (fig. 41) é uma contagem regressiva que dura um metro e meio. É uma alteração de medidas que transforma o tempo em medidas, que pode durar horas, minutos e pode transformar segundos em milímetros, centímetros e metros. Tudo diz respeito ao tempo que é medido, mas pode ser modificado e transformado. É uma confissão que o tempo é mensurado, mas que é também desmedido.

Esta persistente desmedida, como algo que nos foge do controle, presente em nossa vida cotidiana, nos amedronta, pois sentimos a necessidade de estar no comando, tendo as rédeas de nossas vidas.

No mundo moderno, notoriamente instável e constante apenas em sua hostilidade a qualquer coisa constante, a tentação de interromper o movimento, de conduzir a perpetua mudança a uma pausa, de instalar uma ordem segura contra todos os desafios futuros, torna-se esmagadora e irresistível. (BAUMAN, 1998, p. 21).

A indagação de Zygmunt Bauman, encontrada no seu livro “O mal-estar da pós-modernidade”, onde o autor anuncia o desejo de controle dos fatos da vida, ele argumenta sobre a forma como conduzimos nossas vidas, em referência às obrigações sociais, com um abundante anseio de ordem que alicerça e estabelece uma vida estável e segura; uma utopia contemporânea.

É uma imprecisão pressupor a exatidão na classificação da totalidade dos aspectos da vida, pois nela existem lacunas que não serão decifradas, definidas ou organizadas. Para tanto é uma suposta exatidão e certeza da vida, um desejo quase fetichista de ordem e de infalibilidade, que pode se desarranjar num movimento de curto espaço de tempo.

O século da motorização impôs a velocidade como um valor mensurável, cujos recordes balizam a história do progresso da máquina e do homem. Mas a velocidade mental não pode ser medida e não permite comparações ou disputas, nem pode dispor os resultados obtidos numa perspectiva histórica. A velocidade mental vale por si mesma, pelo prazer que proporciona àqueles que são sensíveis a esse prazer, e não pela utilidade prática que se possa extrair dela. Um raciocínio rápido não é necessariamente superior a um raciocínio ponderado, ao contrário; mas comunica algo de especial que está precisamente nessa ligeireza. (CALVINO, 1988, p. 58).

Sobre a rapidez, Calvino descreve o tempo como sinônimo de progresso. Atualmente a mensuração destes tempos atuais é contada monetariamente, pois como ouvimos: “tempo é dinheiro”, porém ele não tem sido uma “[...] busca de sentido e subjetividade, mas quantidade e heteronomia imposta pela temporalidade do capitalismo [...]” (MATOS, 2013, p.13).

Ademais, sobre este ideal, está colocado uma concepção de progresso, pela quantia de dinheiro acumulado. Esta noção de progresso “[...] traz consigo a ideia de superioridade do presente em relação ao passado [...]” (ibidem, p.12). No entanto, o que vivemos no presente são desdobramentos do passado, ou seja, não deveriam existir distinções de valores entre o passado e o presente, mas sim uma equivalência entre eles. Na atualidade o tempo parece correr sem rédea, veloz ele pode ultrapassar tudo o que pode existir de afeto.

No entanto a velocidade mental e sensível, que fazem parte do desejo, não podem ser mensurada, por isso este trabalho apresenta uma metáfora de uma desmedida, que apesar de numérica, vem do interior. A fita sai do interior de minha boca de maneira lenta e vai, numa constante, se exibindo em *looping*, o que dá a ideia de continuidade.

O influxo, presente no vídeo, é uma manifestação de desaceleração, apesar de denunciar uma contagem regressiva, pois a “[...] morte está oculta nos relógios [...] a morte que é o tempo, tempo da individualidade, da

separação, o tempo abstrato que rola em direção ao fim.” (LEVI *apud* CALVINO, p. 60). A desaceleração, neste caso, é uma necessidade de demorar um tempo de duração, é uma vontade iminente de prolongar o tempo, que neste caso é regressivo, uma possível fuga demorada.

O tempo que me refiro, na descontagem inserida simbolicamente no vídeo “Um tempo e meio”, apresenta uma diminuição de um fluxo ligeiro, no qual estamos inseridos no presente. Esta fita, que já mediu corpos, dentre eles o meu, tenta um regresso, anseia restituir algo perdido no tempo.

A questão do tempo e das suas nuances em relação a vida, de maneira mais ampliada, é matéria prima para ações de muitos artistas, dentre eles destaco o vídeo “In-out (Antropofagia)”, de 1973 (fig. 42), de Ana Maria Maiolino.



Figura 42 - Ana Maria Maiolino, In-out (Antropofagia), 1973/74, frame do vídeo, duração de 2'3".

Fonte: <http://collection.fraclorraine.org/collection/show/624?lang=en>

Este vídeo super-8<sup>22</sup>, de Ana Maria Maiolino, denominado “In-out (Antropofagia)”, apresenta um close fechado de bocas, dentre elas a da artista, onde foram inseridos alguns elementos como linhas e até um ovo. A ação apresenta possibilidades que podem simbolizar o ato de exteriorizar e internalizar sentidos e afetos, através dos objetos. A princípio podem parecer ações desajustadas, mas este trabalho privilegia composições com as linhas que trazem consigo a percepção de uma imprecisão.

A questão da boca, tanto no trabalho de Maiolino quanto no meu, é tratada como uma passagem do interior para o exterior ou vice-versa; um portal de uma internalização ou de uma externização visceral. Uma extremidade que é capaz de exteriorizar o interno, ou seja, aqueles sentimentos advindos de um recôndito.

A antropofagia, denotada no título do trabalho, trata de referenciar um movimento cultural, mas, também, é evidenciada através de uma ação simbólica, contida na boca. Uma latente necessidade emergida, a partir do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade<sup>23</sup>, articula tal antropofagia como prática simbólica de uma estratégica cultural.

Em *In-Out (Antropofagia)*, Maiolino usa câmera fixa em close-up para apresentar uma boca, ora do homem ora da mulher. O filme não tem sequência lógica. Cada parte é um ponto. Inicialmente a boca em *In-Out (Antropofagia)* está fechada por esparadrapos. Há censura, silêncio, grunhidos. *In-Out (Antropofagia)* mescla asfixia, afasia, traumas, esforços de fala, discursos mudos não articulados. Próximos de um grau zero da linguagem, Maiolino produz um confronto com agressividade para depois introduzir doçura. Algumas palavras são balbuciadas e entreouvidas: “eu”, “Anna”. Os sons informes se organizam para afirmar o sujeito. A tentativa é descobrir a fala. Há uma cena de sua impossibilidade com um ovo na boca. Há um fio que se engole. Se há um homem e uma mulher, no entanto, quem se comunica com o mundo é sempre

<sup>22</sup> O super-8 trata-se de um formato cinematográfico de uma película de 8mm de largura e foi desenvolvido pela Kodak nos anos de 1960.

<sup>23</sup> O Manifesto Antropofágico foi um manifesto criado por Oswald de Andrade, publicado em maio de 1928.

ela pela palavra, o ovo, o fio que entra e sai. A linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado [...] A cena da boca com fio em *In-Out (antropofagia)* informa que sua topologia linguística sai dos desenhos com linhas de costura de Maiolino, mas também troca sentidos com a *Baba Antropofágica* de Clark. (HERKENHOFF, 2001, p. 10, grifo nosso).

A imprecisão e a impossibilidade como evidência Paulo Herkenhoff, demonstradas nas três ações, aborda o de dentro e o de fora em três atos: na boca coberta e fechada, que pode apresentar uma incomunicabilidade; na linha condutora que traz a ideia de continuidade e de fechamentos; e no ovo como elemento de vida.

Outro trabalho que coloca a boca em evidência é de Lygia Pape, denominado “Eat Me: A Gula ou a Luxúria?”, de 1975. Esse vídeo apresenta certa sensualidade, quando evidência a boca em *close* fechado, com algo dentro movimentando-se com a língua, que hora esconde e hora expõe esse objeto, envolvendo a imagem num certo erotismo.

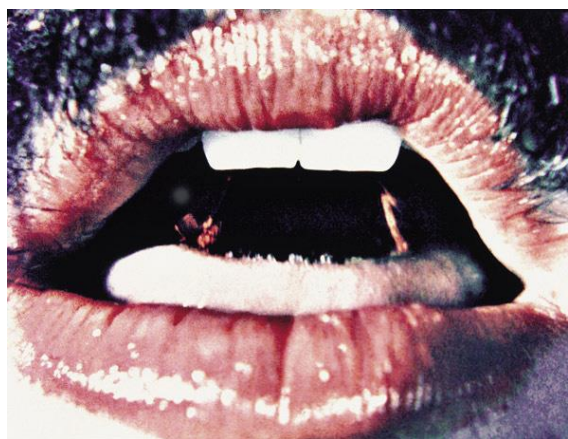


Figura 43 - Lygia Pape, Eat Me: A Gula ou a Luxúria?, 1975, duração de 9'.

Fonte: <http://www.lygiapape.org.br/pt/obra70.php?i=1>



Meu trabalho aproxima-se destes trabalhos de Maiolino e de Lygia Pape pelo viés da forma plástica, mas, também, por alguns significados agregados. A imprecisão e a impossibilidade, de maneira simbólica, carregada dos elementos utilizados por elas, configuram e apresentam metáforas sobre nossas internalizações, ou seja, nossos desejos e sentimentos que nos envolve.

Meu vídeo “Um tempo e meio” (fig. 41), no entanto, é conciso, trata-se de um aspecto que gostaria de evidenciar num foco simples, com certa contundência, para que se consistisse numa poesia do meu imaginário sobre o tempo de vida e seus anseios. Mas, não se trata de contraposições, são para mim aproximações e distanciamentos que podem ocorrer quando se referencia uma obra, a intenção não será a mesma, no entanto é possível que haja uma complementariedade.

Maiolino e Lygia Pape trazem outros elementos/objetos (como o ovo e a atadura), para que suas enunciações compusessem suas obras, mas quero evidenciar que minha aproximação com essa obra está em trazer a boca, uma parte do nosso corpo, como ação, para que esses elementos se relacionassem. A boca liga o que entra e o que sai de nosso corpo, é uma parte fundamental e vitalícia do nosso organismo, que sobrevive através de nossa alimentação, no entanto minha ação atua invertendo o fluxo do que entra e o que sai do nosso corpo. Estes são pensamentos sobre os elementos que compõem a vida, ou seja, das coisas que necessitamos para permanecermos vivo, mesmo sabendo que está implícito um esgotamento do nosso prazo.

Este pensamento sobre a vida, o tempo e sua brevidade denuncia certa efemeridade que há no viver. Um processo que ao invés de acrescentar, nos subtrai o tempo, uma contagem regressiva para o que se considera o fim, ou seja, a morte. Neste processo do tempo em que se vive, tendo em vista nossa efemeridade, passamos por muitas situações que podem nos oprimir; trata-se de um estado entre a opressão e resistência.

Esta condição de opressão pode demonstrar certo declínio de forças, um esmaecimento, um processo pelo qual vamos deixando de ser. No entanto essa não é puramente uma constatação pessimista referente à vida,

mas sim um entendimento e aceitação da natureza de existir e dos processos pelos quais passamos. Desse modo, tendo em vista a extensão deste pensamento, apresento o vídeo denominado “Ex-flores” (fig. 44). Nele, algumas flores são submetidas à compressão de um cilindro.

As flores são passadas por entre os rolos que as espremem, a fim de reduzir sua essência e sua fisicalidade; seu estado de ser. Uma ação violenta pela qual uma flor, tem sua beleza despedaçada, ou melhor, despetalada. Trata-se de aproximar a ideia de uma destruição de um ideal que se tem de algo, ou que possa existir em relação à alguém. Uma ação destrutiva, tendo em vista que a agressividade é presente no ser humano.



Figura 44 - Ex-flores<sup>24</sup>, 2010, frames da videoarte, duração de 1'45".

<sup>24</sup> Disponível em: <https://youtu.be/0sPCO2gQMp8>

O prefixo *ex*, do título deste trabalho (fig. 44), é utilizado para modificar o sentido da palavra posteriormente, em casos específicos ele exprime um ideal de apartamento, separação ou de afastamento, modificando, assim, o significado para o substantivo que o segue, que já se foi, ou seja, não é mais.

Este vídeo (fig. 44) demonstra um processo pelo qual flores vão sendo amassadas ao ponto de se despetalar, até que ela se deixe levar e não lhe sobre nenhuma pétala, além dos seus talos e folhas. “Ex-flores” remete a um processo que leva ao esmaecimento, no qual as flores já deixam de existir pela ação. Desde o início está implícita uma ação de violência e morbidez, que remete à fragilidade e ao efêmero; que leva à um estado inexistente.

No decorrer da ação se acentua, com a destruição das flores, a questão do trauma. Um objeto eventual utilizado dessa forma, não é mero acaso, faz parte dos conceitos sobre o trauma, empregados nesta videoarte. O fluxo da ação se dá por um ato manual, que passa por uma ferramenta de fazer massas, conhecida como cilindro.

As flores podem ser tomadas como frágeis, assim como a vida, mediante a situação onde foi inserida e, se contrapõem aos rolos de cilindros de madeira pesada por meio do ato de amassar, demonstrando uma situação de trauma.

A ideia de um processo cíclico, que se estabelece, faz com que a flor passe pelos cilindros ao rodarem, num fluxo contínuo demonstram as interferências que esse ciclo causa na flor. É como se a cada passada algo se ausentasse da flor, como suas pétalas ao se despetalarem. A ação que se desencadeia no tempo modifica a fisicalidade da flor.

Uma ideia simbólica de fluidez em relação ao corpo e à vida é, também, que o tempo que se desloca está relacionado à percepção e à experiência que se tem sobre determinado fato vivenciado. Aqui demonstrado numa experiência contundente.

A ação de quebrar, desfazer, ou seja, esse intuito destrutivo acompanhado por certa violência, estão presentes nas ações e performances de artistas desde muito tempo.

Entre os anos de 1960 e 1970 um grupo de artistas austríacos, conhecidos como Acionistas Vienenses, realizou muitas ações que transgrediam e denotavam uma vontade de destruição. Neste sentido, Otto Mühl afirma:

Não consigo imaginar nada significativo onde nada é sacrificado, destruído, desmembrado, queimado, perfurado, atormentado, molestado, torturado, massacrado, devorado, despedaçado, cortado, enforcado, esfaqueado, destruído ou aniquilado. Devemos lutar para destruir a humanidade, destruir a arte [...] (MÜHL, Otto *apud* JONES, Amelia e WARR, Tracey, 2000, p. 94, tradução nossa).

Estes artistas levantaram muitos questionamentos e, ainda dividem opiniões éticas a respeito da aplicação de suas ações no campo da arte. No entanto, há em suas ações uma vontade incessante de choque, através de ações “rituais”, evidenciando sacrifícios no limite entre a violência e a destruição, que lançam olhares sobre as relações do corpo.

Um dos artistas que demonstrou um intuito de destruição em suas ações, como mostra a figura abaixo, foi o artista Shozo Shimamoto, que em 1956 faz uma ação na qual quebra garrafas com tintas, para fazer uma pintura.

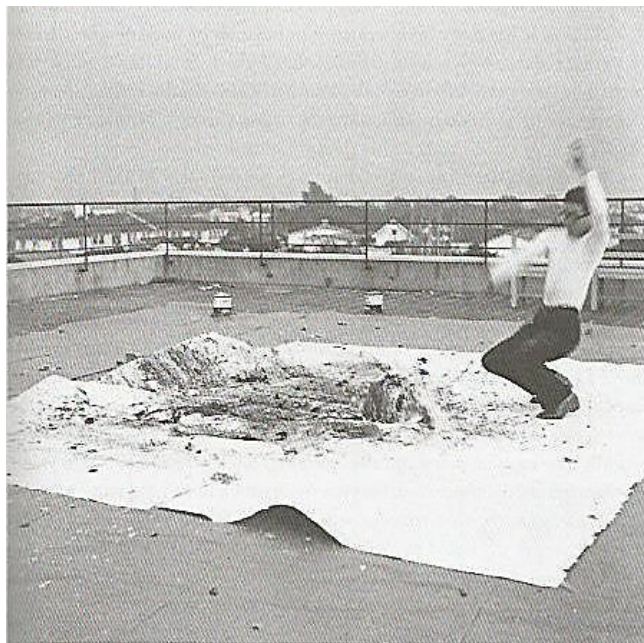


Figura 45 - Shozo Shimamoto, 1956, "Fazendo uma pintura atirando garrafas de tinta".

Fonte: <http://artasiapacific.com/News/MemoryOfShozoShimamotoGutaiArtistHonored>

A ideia de destruição é tratada num contexto mais abrangente por Lucy Lippard em seu texto a "Desmaterialização da arte". Em específico, em minha ação, radicalizo a violência contra algo que é inofensivo. Assim, como em tantos trabalhos que envolvem certa hostilidade com o objeto ou contra o próprio corpo, numa tentativa de desconstrução de algo ou de si mesmo. Outros exemplos de artistas que trabalham estas questões ampliando-as são Denis Oppenheim, Chris Burden, Marina Abramovic, entre outros.

Adentrando um pouco mais, na prática desses artistas, podemos questionar a dor, a beleza, a morte, etc. Entre estes artistas Rudolf Schwarzogler, como já citado, leva suas ações para um campo mais radical ainda, cujas performances ocasionam mutilação e a "destruição" do próprio corpo.

No caso específico de Schwarzogler o corpo abandona o lugar sagrado, assim, como no caso da flor em meu vídeo, pois os afetos gerados por ela, por conta de sua beleza e ideal de criação são destruídos.

Existe para tanto uma imposição social, moral, política e ética que vai contra a ideia de destruição, de ruína e até de tristeza, como costume

chamar, a “ditadura da felicidade social” nos obriga, de certo modo e até certo ponto, mantermos impecáveis, felizes e saudáveis; trata-se de uma norma aplicada por muitos, que provocam uma falsa harmonia de vida frente à uma corrida desenfreada em busca da felicidade e que hoje são exibidas, principalmente em ambientes virtuais. Este ideal trata-se de um tempo no qual a felicidade é imposta como condição de existência. É quase que uma culpa não poder corresponder aos “ideais contemporâneos de bem-estar e felicidade<sup>25</sup>”.

Tendo em vista estes apontamentos, o vídeo “Ex-flores” apresenta uma situação reversa a um ideal otimista agradável, ou seja, mostra uma ação de total destruição; um dismantelamento da formosura contida numa flor. Embora esta seja uma ação causada por mim, ela pode simbolizar situações violentas que nos são apresentadas na vida decorrentes a muitos fatores.

---

<sup>25</sup> A psicanalista Maria Rita Kehl em seu livro “O tempo e o cão: a atualidade das depressões” (São Paulo: Boitempo, 2009, p. 104) trata da questão da depressão frente aos ideais contemporâneos de bem-estar e felicidade, com certa frustração do deprimido em não conseguir sobreviver sob os ideais impostos na atualidade.



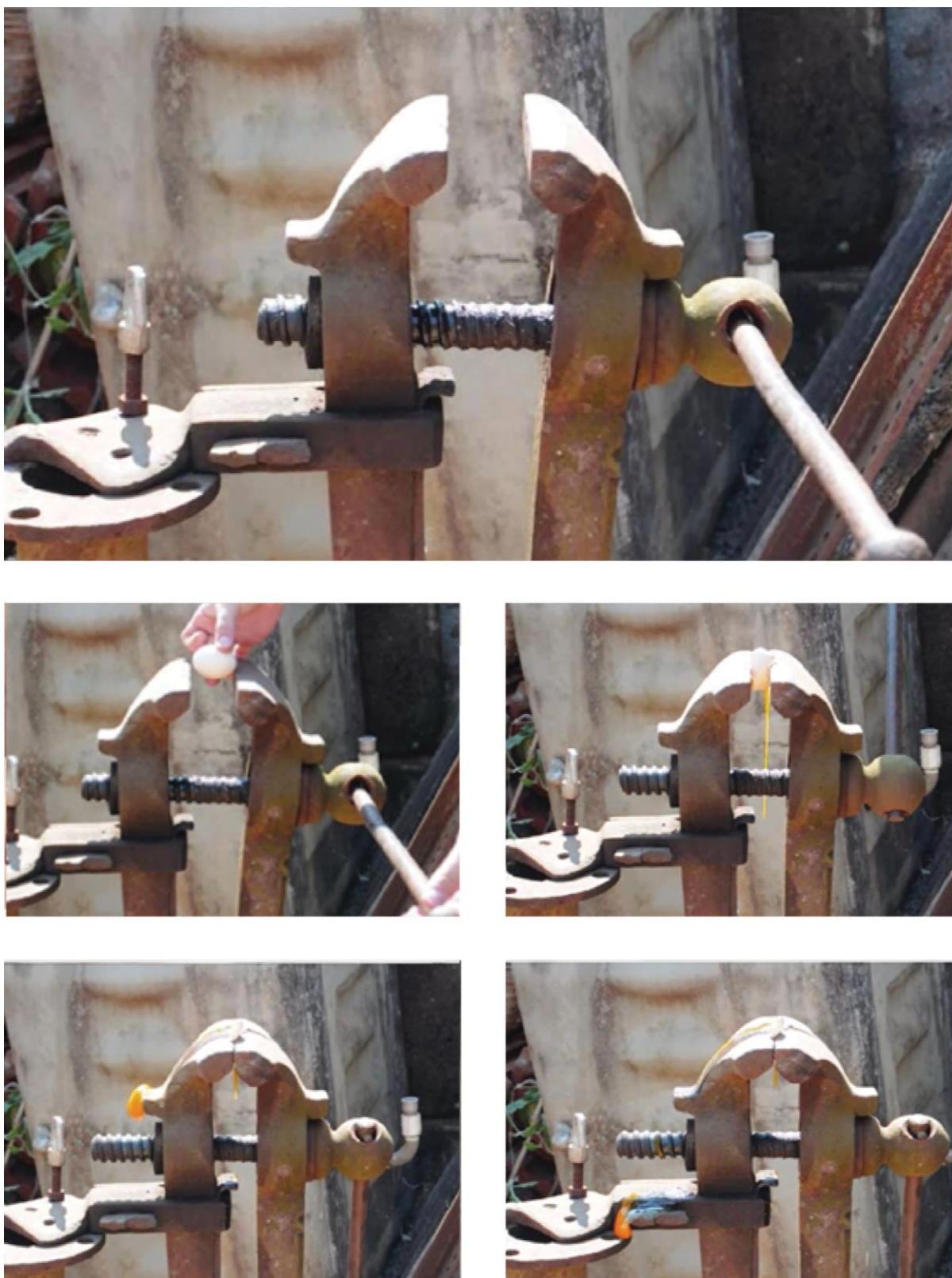


Figura 46 - O-vô<sup>26</sup>, 2010, frames da videoarte, duração de 40".

<sup>26</sup> Disponível em: <https://youtu.be/yu60DAVXFP8>



“Sabe o que acontece quando você chocalha um ovo? Bata o ovo contra um objeto qualquer e você vai ver que a casca e a fina película quebram, deixando vazar o que tem dentro”<sup>27</sup>.

Ouvi essa frase de um médico neurologista quando meu pai sofreu um acidente batendo a cabeça; comparação infeliz para que eu entendesse, de maneira prática e didática, o que havia ocorrido. Senti em meu corpo o trauma, através de um exemplo que produziu uma imagem instantaneamente em minha cabeça. Esta imagem me acompanhou durante muito tempo, até me fazer testar a ação de um ovo sendo quebrado, com alguma parte de meu corpo (fig. 47).



Figura 47 - Tiago Bassani, experimentos com o ovo, ação solitária, 2013.

Posteriormente, experimentei fazer o ovo se chocar com objetos diversos, que iam desde utensílios culinários até ferramentas da construção civil. Foi a partir deste processo que surgiu o desejo de criar o vídeo “O-vô” (fig. 46), em uma situação em que o ovo fosse quebrado por um instrumento utilizado na construção civil, uma ferramenta de uso cotidiano de meu pai.

---

<sup>27</sup> Transcrição da frase ouvida por mim, de um médico neurologista, em situação de acidente envolvendo meu pai.

A tentativa de amassar um ovo com a força de uma ferramenta de ferro, como nessa videoarte, é, à primeira vista, agressivo, pois descarrega no ato todo seu desafeto e ira, mas não com furor, essa é aquietada e anda pelos cantos, chega devagar, é uma raiva maldosa que aperta lentamente. Raiva de quem quer fazer sofrer ou mostrar o que o feriu. É o instante entre a situação e o problema. É estar entre um estado mediano e visceral.

A fragilidade do ovo talvez anuncie que uma situação pode desvelar algo, que está escondido por dentro, que está encoberto, em minha situação revela a fragilidade do ser quanto à sua condição física e o que há em seu conteúdo, o por dentro, o por dentro da casca, o que é revelado por meio de um ato ou de um fato.

Mostrar o que se tem dentro, que sai pra fora e é exprimido, é, também, o fim, porque não há renascimento, no vídeo a fina casca do ovo é amassada, o que está dentro sai pra fora e cai.

O ovo está sujeito à ação e, não há por onde achar solução, nesta situação a única coisa a fazer é esperar acontecer. O momento de saber o que acontecerá é mais agonizante do que o ato. Ainda com toda a agressão ao ovo, sua gema e seu conteúdo ficam intactos, a gema sai docemente e escorre pela máquina, até passar por um buraco e cair no chão; na terra, num movimento afetuoso e suave.

O ovo é também usado num ritual de purificação, neste ritual o ovo é passado no corpo e pode deter algum mal, a fim de que este seja “sugado” pelo ovo, num momento posterior este ovo deve ser quebrado, para que esse “mal” seja exterminado.

Em um trabalho de Anna Maria Maiolino denominado “Entre vidas”, de 1981, o ovo é utilizado como elemento principal de uma ação onde a artista caminha por um lugar repleto de ovos espalhados pelo chão. Nesta ação a apreensão pelo caminhar entre os ovos desperta certa ansiedade, pelo que pode acontecer caso ocorra um deslize. Este trabalho denota uma situação de stress.



Figura 48 - Ana Maria Maiolino, Entre Vidas, 1981.

Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1125-view-brazil-profile-maiolino-anna-maria.html>

O risco evidente na ação de Maiolino em “Entre vidas” declara que a relação que se estabelece entre a artista, os ovos e o espectador está imerso na instabilidade. O cuidado que deve-se ter ao andar entre vidas, para não quebrar os ovos. A fragilidade de um ovo exposto a uma eventualidade que pode acontecer, pode estar associado à instabilidade que a vida denota, bem como com sua fragilidade e, também, com o cuidado que devemos ter ao “caminhar”. No entanto, a contraposição entre o trabalho de Maiolino e o meu está no fato de que o dela denota certo cuidado e proteção, que se deve ter e, também, o risco que se tem ao caminhar entre os ovos, enquanto no meu não há ponderação, mas sim uma ação violenta que quebra o ovo.

[...] Anna Maria Maiolino proclama as tensões das pulsões de vida. O território se conforma aí através de centenas de ovos de galinha (70 dúzias), espalhados pelo chão em espaços semi-regulares para permitir a passagem das pessoas [...] A caminhada entre os ovos torna-se, pela fragilidade deles, um processo de tensão ascendentes, que se acumula a cada passo dado, como num campo minado, transformando retornar e avançar em atos da mesma ordem. O desafio de obra é a espacialização linguística da expressão em Português “pisar em ovos”, isso é, “conduzir-se com cautela, diplomacia, habilidades, por tratar-se de situação delicada ou constrangedora” [...] (HERKENHOFF, 2001, p. 10).

## 4.2 Lapsos

Lapsos diz respeito não só às lembranças, mas também aos esquecimentos. Quando nos referenciamos ao esquecimento fazemos ligação à memória e a aproximamos da ideia de certa fidelidade com o passado, no entanto a memória que nos constitui é apenas um simulacro da realidade.

Esta questão se mostrou presente sobre a percepção de que a memória nos engana e falha. Não nos lembramos de tudo, e não temos tanta exatidão dos fatos. Quando rememoramos algo é apenas uma percepção individual e, portanto muito particular e diferente da de outros, mesmo se referindo a um mesmo assunto ou a momentos vividos juntos.

O esquecimento pode ser uma ameaça à memória, ou melhor, ele pode ser considerado como um fator prejudicial de um ideal de permanência e, assim, evidenciar uma vulnerabilidade do indivíduo perante a vida e suas marcas.

Desse modo,

[...] Tratando-se do esquecimento definitivo, atribuível a um apagamento dos rastros, ele é vivido como uma ameaça: é contra esse tipo de esquecimento que fazemos trabalhar a memória, a fim de retardar seu curso, e até mesmo imobilizá-lo. (RICOEUR, 2015, p. 435).

A partir deste pensamento, que relaciona a autobiografia, memória e esquecimento, este subcapítulo apresenta um desenvolvimento poético - que se realiza com as séries - com desdobramentos de questões que as ancoram; uma perspectiva poética ligada à fragilidade da memória, que pertence ao esquecimento.

Para Paul Ricoeur (2015, p. 423) “[...] o esquecimento continua a ser a inquietante ameaça que se delineia no plano de fundo da fenomenologia da memória e da epistemologia da história [...] o emblema da vulnerabilidade [...]”.

Este trabalho de maneira indireta é também uma forma de abordar a impermanência das coisas, uma relação que traço entre a vida e a morte. A resistência para uma existência, tendo em vista nossa condição de instabilidade.

A partir do pensamento, que aproxima a ausência do esquecimento, posso compreender que o esquecimento, a lembrança ou memória estão ligadas. A lembrança é como uma representação imaterial de algo ausente, ou seja, uma relação entre o etéreo e o físico. A memória/lembrança é sobre todas as hipóteses a idealização sobre um fenômeno ou matéria, e está localizada num lugar que gosto de chamar de “entre”; está entre o acontecimento e sua representação física.

Neste estado, do “entre”, existe, para mim, uma fresta denominada esquecimento/ausência. As relações que se estabelecem entre a memória e o esquecimento levam em conta o tempo, que numa percepção trivial se dá de forma linear e segmentar, porém se pensarmos melhor nele, notaremos a capacidade flexível de torções dos espaços temporais, coligindo as camadas do tempo como fendas, rupturas, acelerações e pausas, para traçar relações assimétricas. Portanto, é importante compreender que a memória/lembrança e o esquecimento/ausência são movimentos que alteram fluxos contínuos. Um movimento que acontece de maneira emancipada de nossas vontades. Uma ação contínua de dobrar-se e refazer-se num processo de devir.

A ausência/esquecimento tem uma conotação negativa, e certa obscuridade, desconhecimento e melancolia, ou seja, uma carência de fisicalidade. Ela está, também, presente no entendimento do que não se é, e no que não se tem. A ausência para mim é falta e morte, uma incógnita.

No processo de construção deste trabalho encontrei vestígios de ausências por todos os lados, e fui cercado por elas. Eram ausentes: as pessoas, coisas, sentimentos, eu, minha família, amigos, etc. Cotidianamente vivenciamos ausências. Senti isso porque refleti durante muito tempo sobre a falta. Uma falta, que não se sabe bem do que ou de quem, e nem como.

Deste modo minha série, deste subcapítulo, trabalha com uma proposta cíclica, ou seja, observando e recuperando reminiscências que serão

posteriormente processadas, trazendo o passado experienciado para o presente, através da memória, sintetizando-as, como se fosse possível reparar o que foi desajustado, danificado ou esquecido por um lapso memorial.

No entanto Giorgio Agamben ressalta que

O Irreparável é o facto de as coisas serem como são, deste ou daquele modo, entregues sem remédio à sua maneira de ser. Irreparáveis são os estados de coisas, sejam elas como forem: tristes ou alegres, cruéis ou felizes. Como és, como é o mundo - é isto o Irreparável. (AGAMBEN, 1990, p. 71).

A compreensão dos fatos, tais quais eles são, é, sobremaneira, um exercício moroso, entretanto pratico com eles ações, numa tentativa de suplantando essa lacuna e, também, para tentar entender o processo que se passa, tanto na vida quanto no trabalho.

Penso que existem fissuras entre memórias, que é por onde se pode deixar escapar a lembrança de minhas experiências, por esses “buracos” e “fendas”. A realização dos trabalhos é uma tentativa de preencher esses espaços, no entanto, este intuito é apenas uma vontade e não chega a ser realidade, pois o que vivenciei é comparado com a afirmação de Agamben, ou seja, é irreparável, permanecendo a

[...] tentativa de recuperar memórias perdidas ou, então quem sabe, trazer à tona parte de alguns afetos que já se foram ou, ainda, recolher cacos da história para reconstituir fatos e com eles solucionar muito de nossas subjetividades. (STRAMBI, 2015, p. 129).

Trabalhar com as memórias e afetos passados é sempre um estímulo no campo criativo, e tentar solucionar nossas subjetividades é uma ação intermitente, pois a todo instante lidamos com novos afetos e novas memórias. Estamos inseridos na vida, de maneira que não detemos total controle dos acontecimentos.

Porque a vida não é uma marcha ou um fluxo uniforme e ininterrupto. É feita de histórias, cada qual com seu enredo, seu início e movimento para seu fim, cada qual com seu movimento rítmico particular, cada qual com sua qualidade não repetida, que a perpassa por inteiro. (DEWEY, 2010, p. 110).

Deste modo, é na realidade da vida cotidiana que é possível experienciar cada história em sua singularidade, pois ao sermos interpelados a todo o momento por fatos inconstantes, que nos acontecem, é nos ofertado possibilidades de manejar estes acontecimentos irregulares para a criação.

Trazer a tona fatos do passado, através da memória e, configurá-los em um trabalho, é uma maneira de expor nossos anseios. Deste modo, a autobiografia e a experiência é o estímulo para o trabalho e não o trabalho em sua essência, pois outras significações podem ser atribuídas a ele, isso vai depender, também, da recepção do espectador e das suas próprias experiências e referenciais.

A memória, neste contexto, também, é parte do pensamento autobiográfico. Ela intervém na produção, assim como o processo artístico, minha produção é atravessada pela ficção proveniente da memória, assim como Louise Bourgeois expõe: “[...] preciso de minhas memórias. Elas são meus documentos. Eu as vigio. São minha privacidade e tenho um ciúme intenso delas.” (BOURGEOIS, 2000, p. 225).

No entanto, o pensamento e a memória não são lineares, são multifacetados e plurais, uma trama que emenda, recorta, relaciona e recompõe fatos, assim como num processo do trabalho artístico, que parte de uma experiência. Um fato vivenciado é redimensionado a partir das emoções geradas, os sentimentos também fazem parte da autobiografia, possibilitando ao artista uma liberdade criadora.

Num processo psíquico o pensamento autobiográfico pode remeter à imagem de si, ou seja, a construção de uma imagem mental de como se é, ou melhor, certa consciência de si, bem como suas alternâncias passageiras,

podendo colaborar de maneira significativa no processo de criação de um trabalho.

Neste sentido, lido com a sensação de esquecimento, das coisas que quero esquecer e, mesmo daquelas que tenho pouca lembrança. Trata-se de uma apropriação do vazio, de um estado de memória, onde o que pouco significa pode se tornar veículo de grande significado, seja através de articulações conceituais, como na videoarte que apresento abaixo.



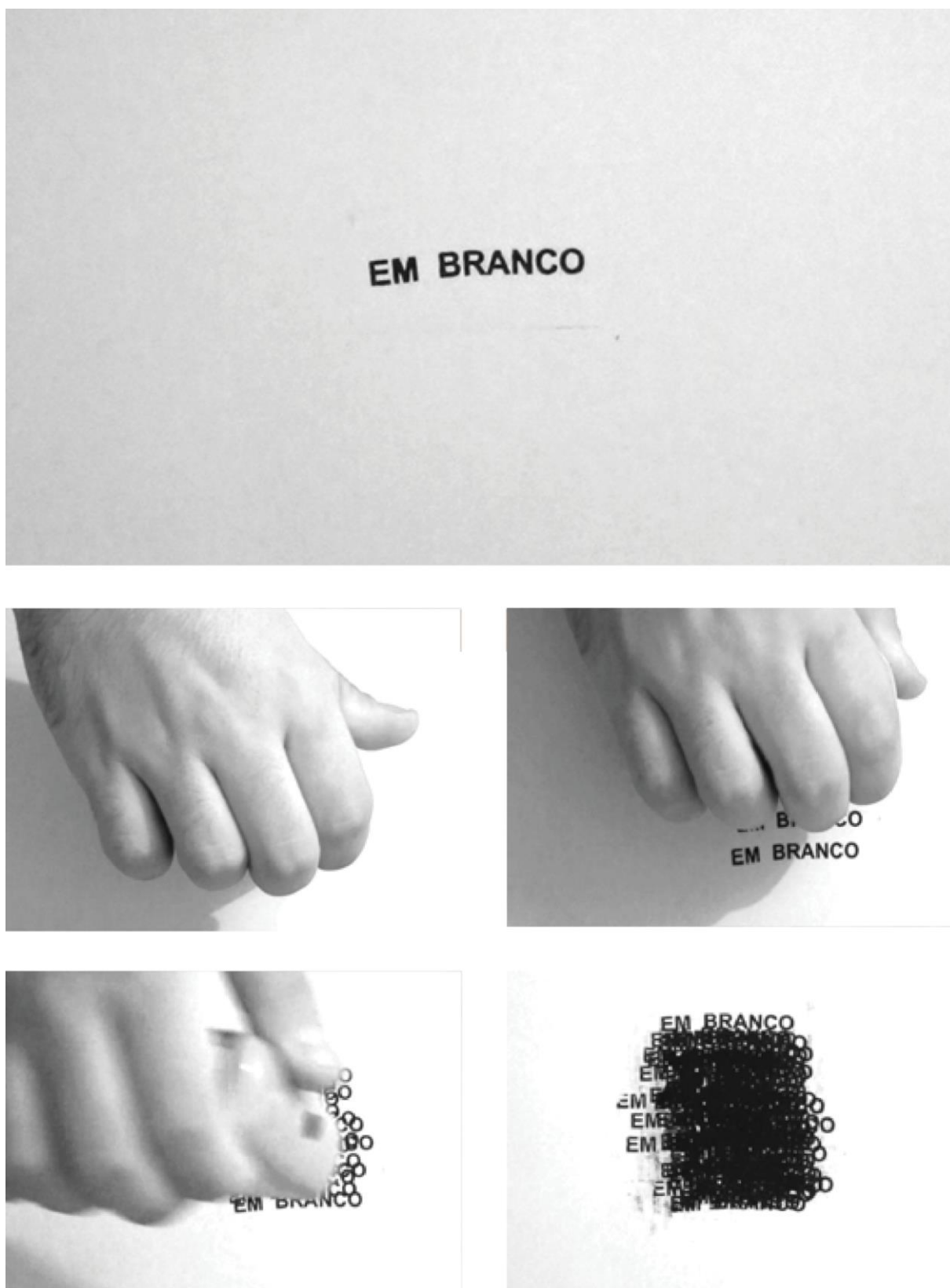


Figura 49 - Em branco<sup>28</sup>, 2010, frames da videoarte, duração de 1'37".

<sup>28</sup> Disponível em: <https://youtu.be/mnNWN93ThmE>

O que é uma folha em branco? Um espaço? Uma lacuna a ser preenchida?

Carimbar o verso de uma página, com a escrita “Em Branco” enquanto eu assinava contratos, era minha atividade cotidiana em anos anteriores. Tratava-se de um exercício repetitivo e monótono, em uma unidade bancária que trabalhava e, que me tomava todo tempo. Para mim era uma produção pouco significativa, voltada para o mercado econômico, o que me fazia sentir que estava perdendo tempo.

Se a especialização do tempo corresponde a sua mensuração abstrata, à quantidade de trabalho socialmente necessário à produção para o mercado, ela é patológica, pois determina o decréscimo das faculdades criadoras e fantasmáticas dos indivíduos, submetidos às leis do mercado [...] (MATOS, 2007, p. 15).

Naquele momento eu estava inserido em um ambiente com pouquíssima possibilidade de criação, num completo marasmo de uma vida voltada ao ganho de capital, para uma sobrevivência mínima. Esta, porém, não é uma particularidade vivenciada por mim, trata-se do reflexo de uma sociedade que se organiza como tal. Deste modo, eu estava alienado e estagnado no tempo, inserido num ambiente de trabalho que não me agradava, em comparação aos meus companheiros de trabalho, que ao contrário de mim, adoravam estar inseridos naquele ambiente corporativo, vivenciando um falso “status” social, sem notar que vida passava rápido sem ser percebida completamente.

Apesar de ser atribuído a mim, certa importância naquela instituição, pois eu era um colaborador, com certos “poderes” para assinar contratos e tomar algumas decisões a respeito da instituição, eu não passava de um registro nada significativo, pois era somente um código funcional, minha identificação não passava de um carimbo com um código que me identificava, ou seja, não sabiam quem eu era.

Eu era apenas um registro com um código funcional e meu nome figurava em procurações e contratos que nem se quer eram lidos. Essa falta de identificação afetiva, o tempo que demandava ações que podiam não ter nenhuma significância era um incômodo enorme para mim.

Tendo em vista o que ou quem se desconhece, ou até mesmo o que ou quem se esquece me detive nesta ação “Em branco”. Quando nos esquecemos, momentaneamente ou não, de algo dizemos: “me deu um branco” isso evidencia uma possível falha da memória, um lapso, de uma lembrança que pode voltar ou não.

No entanto, evidencio nesta ação, a intenção de deixar marcas, pois preencher um espaço de papel em branco é tentar ocupá-lo através da marca do carimbo no papel.

Outro ditado comum, utilizado no cotidiano, é dizer: “não deixar passar em branco”, para uma data em especial, por exemplo, a fim de marcá-la na memória e torna-la significativa. No entanto, na ação essas marcas vão se sobrepondo, até que a inscrição fique ilegível, num aglutinado, onde poderá haver um “apagamento”, dado pelo excesso de saturação da tinta preta das palavras do carimbo, invertendo o propósito bancário de deixar marcas.

O contraste, evidenciado pelas cores (preto e branco), também, pode ser entendido como uma disparidade que se estende numa ação contraditória. Tentar evidenciar o branco, através da escrita em preto, é algo redundante, uma vez que eu evidencio a qualidade do estar em branco da folha; trata-se de um estar em branco existente, marcado pelo carimbo, que se mistura a tal ponto que não se consegue identificar as marcas.

Fazendo outras relações e aproximações com meu trabalho “Em Branco” (fig. 49), tendo em vista que meu vídeo apresenta inscrições pela ação que se desenvolve por meio de um carimbo, o trabalho “Accumulation of Light Bulbs” (fig. 50), de 1973, de Armand Pierri Arman, apresenta o mesmo elemento, o carimbo, empregado de maneira distinta, apresentando uma acumulação, um excesso que pode ser observado no objetos e suas marcas ao fundo. Uma saturação propositada que nos faz refletir sobre a faceta de suas ações, contendo um conglomerado de objetos, no entanto não se trata de um

despropósito. Seus trabalhos circunscrevem uma desmedida, como num desejo exacerbado pelas coisas e pela vida.

Além das diferenças processuais e, principalmente, conceituais, aproximo-me, ainda, deste trabalho de Arman pela aglutinação das marcas carimbadas, pois compõem um emaranhado significativo de informações visuais sobre uma mesma palavra, que em determinados espaços se fundem, se sobrepõem ou se ajustam; um descomedimento consentido.

Dessa maneira, a partir desta reflexão elaborada, sobre o trabalho de Arman, traço uma conexão com meu trabalho "Em branco" (fig. 49), no qual proponho, como que numa antítese, uma oposição entre a folha branca do papel, o carimbo de madeira com a inscrição e a ação que marca em preto, o papel, demasiadamente.

Estas divergências são, também, conexões e são necessárias para formular neste trabalho seu sentido principal, em que o excesso está para o apagamento, assim como o esquecimento está para o vazio.

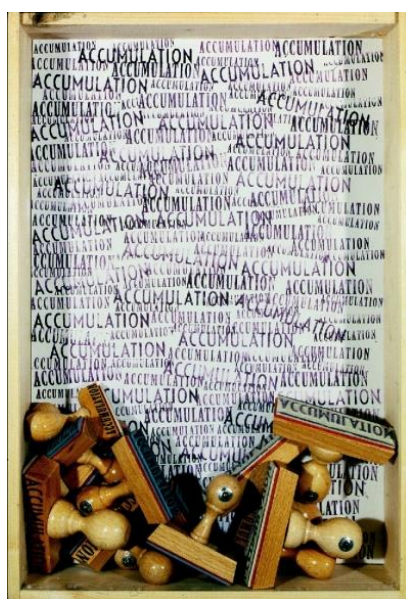


Figura 50 - Arman, Accumulation of Light Bulbs, 1973, 47 X 32 X 8,5 cm.

Fonte: disponível em  
<http://www.armanstudio.com/artworks/multiples#7>

Para mim um pensamento acontece num fluxo descontínuo e pode ser um emaranhado muito mesclado. Já nossa existência é algo que não pode ser comparada a uma folha em branco.

O que pode estar em branco é o esquecimento; uma deslembração. A memória é composta por uma lembrança que temos do passado, no entanto, neste processo de vivência, essas memórias podem estar num emaranhado de reminiscências que pode confundir-nos.

A lembrança nos marca e exprime nosso sentimento, estão conseqüentemente presente em nós, no entanto, a ação do tempo em decorrência a muitos fatores, patológico ou não, podem fazer com que essas marcas tornem emaranhadas e complexas.





Figura 51 - Um grande rio atravessa-me<sup>29</sup>, 2015, frames da videoarte, duração de 1'30".

<sup>29</sup> Disponível em: [https://youtu.be/\\_LxxG0qXRIs](https://youtu.be/_LxxG0qXRIs)

Ai, sossego de terras pisadas por mim...  
 E os silêncios caídos como folhas  
 Nos limites de uma tarde aberta...  
 Que importa que a criatura se surpreenda  
 Sem paisagem, e presa à sua carne?  
 Se esta rosa pousada em tua boca  
 Tão molhada de chuvas! se abandone  
 Ao esquecimento. E se refaz em caule,  
 Em beijo, em sono. Ou se corrompe  
 Como um homem exposto numa mesa –  
 Como um rio cria o seu lodo e o afoga.  
 (BARROS, 2010, p. 58).

Também em “Um grande rio atravessa-me”, de 2015, trago à tona questões que estão ligadas à memória/lembança, e seu apagamento/esquecimento, ou seja, à lembrança de alguém que esteve presente, em um determinado momento da vida, mas que já não está mais.

Nessa videoarte (fig. 51), a característica do passado é evidenciada pela marca de uma pegada de uma bota de segurança de trabalho, geralmente utilizada por um operário da construção civil. Esse desenho indicial desaparecerá completamente, num determinado momento, pela ação da água.

Neste trabalho, embora o corpo não esteja materializado, a indicialidade supõe que alguém esteve presente, num tempo passado, não determinado por datas, mas naquele lugar. A marca (a pegada) na areia é algo efêmero e será apagada pela ação da água. Trata-se de um resquício, ou seja, uma lembrança de passagem deste sujeito por um lugar incerto. Esta marca (no vídeo) dura um tempo curto, impreciso e indeterminado, somente a ação da água determinará sua existência, até o seu apagamento por completo.

Assim, como nossa existência é uma incógnita, bem como nosso tempo de vida. Não há como conter o fluxo do tempo que age sobre nossas vidas.

O fluxo, como uma água gotejante, é finita e leva com ela os vestígios de uma presença. Neste trabalho, assim como nos outros anteriores, abordo questões a respeito da memória, do tempo e da sua ação sobre minha existência, das presenças e ausências experimentadas em vida.

Na ação nada permanece no fim, nenhum vestígio físico é deixado, a água alaga tudo, apaga a marca fazendo emergir um sentimento de vazio. O que estava inscrito, não trata mais de um a recordação e são agora indícios de ausências.

A ideia de instabilidade está inserida na pegada, na areia e na água, como se todos os elementos deste trabalho confluíssem para um apagamento, que certamente aconteceria.

A memória é o que nos favorece, para que tenhamos uma história pessoal, e é como uma compilação das mais diversas experiências vividas. Nela guardamos informações, acontecimentos, imagens, sensações, entre outros, mas o esquecimento a tangencia e pode acontecer em indeterminadas situações. Assim, a partir de uma sensação de que tudo pode esvair-se, entre nossos dedos, é o que nos causa o desejo de conservação, no entanto, ele está ameaçado a todo momento.

Viver é uma experiência, no entanto, diferenciações entre ter e não ter uma experiência, a respeito de fatos ocorridos em nosso cotidiano, são, também, encontradas nas considerações de Jorge Larrosa (2014), que aponta que a ideia de experiência, como acontecimento, deve estar inteiramente e, intimamente ligado conosco.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. (LARROSA, 2014, p. 18).

A predileção de conduzir meus trabalhos pelo caminho, acerca dos desarranjos cotidianos da vida, é uma tentativa de trazer à tona a imprecisão que temos a respeito de nós mesmos, através de um modo híbrido entre os meios resultantes em videoarte, gerando um tensionamento entre as modalidades e a interação de elocução pessoal, propondo um desarranjo em estruturas pré-estabelecidas.



A memória, também, é algo inscrito, assim como a pegada na areia, no entanto ela é passível de apagamentos com o passar do tempo, ou seja, de esquecimentos. Nesse caso a vida, bem como as lembranças, através da memória, são estados de enunciações transitórias, pois são, sobremaneira, passageiras.

Na pós modernidade, parece necessário pensar não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas especificamente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante. É possível pensar que esse sujeito também se lança numa viagem, ao longo de sua vida, na qual o que importa é o andar e não o chegar. Não há um lugar de chegar, não há destinos pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto. (LOURO, 2008, p. 13).

A ideia pela qual a vida passa, como uma viagem sem destino certo a ser atingido, evidenciando a importância da passagem como marcas a partir de um caminhar, ou seja, a pessoa que nos marca em sua existência, são abordagens de pensamento de que a única coisa que resta são as marcas e os sentimentos, daquele ou daquela que nos marcaram durante a vida.

Há sempre, dentro da regularidade da vida um desvio, que nos cativa, que certamente escapará por entre as frestas, pois não há como contê-lo.

Na contramão do efêmero, a fotografia (fig. 52) apresenta uma necessidade de deixar registrado, mesmo que num espaço como uma calçada numa rua esquecida. A vontade de permanência ou o desejo de registro, para comprovar uma passagem por um determinado espaço, vem desde muito tempo. Me deparei com esta imagem em uma caminhada, na qual eu gravava meus passos com o aparelho de celular.

Com o olhar e meus passos atentos ao chão, ia gravando os movimentos dos meus pés, no entanto esses movimentos se tornavam diluídos pelo efeito do movimento da câmera e, também, por sua baixa qualidade de captação. Num momento me dei conta, que a imagem das minhas passadas

que se esvaeciam, foram confrontadas pela imagem de uma pegada de botas no cimento.

Este confronto, tendo em vista o pensamento que me circundava, sobre o trabalho "Um grande rio atravessa-me" (fig. 51), me trouxe questionamentos a respeito de uma troca entre a necessidade de, permanecer evidenciado nas marcas do concreto e minhas passadas diluídas na imagem. Conclui que estas eram relações que eu traçara ao longo destas reflexões, entre a permanência e a impermanência e, conseqüentemente, esse "acaso" confluiu e colaborou para que minhas observações e desejos se materializassem.



Figura 52 - Sem título, frame do vídeo, experimento, 2015.

Deste modo, o corpo do artista, de alguma forma, faz parte da obra, no entanto não aparece como tal.

Na produção de Richard Long a caminhada era o que determinava sua ação, ele percorria uma determinada distância durante um período de tempo, marcando o terreno com um rastro por onde passava, deixando para traz o vestígio de que alguém havia passado por aquele caminho.

A exemplo, inseri, a seguir, de Richard Long a obra "A line made by walking" (fig. 53), de 1967, onde o artista caminhou em um campo, de maneira que o trajeto ficasse marcado no gramado.

Está inscrição de Long, no solo, trata-se de uma ação efêmera que se extinguirá com a ação do tempo, no entanto o artista fotografou o resultado de uma ação, que tensiona a questão da impermanência, num movimento relativo do guardar e do desaparecer, abrindo as portas das galerias, para apresentar seus registros como obras fotográficas das ações que realizou.



Figura 53 - Richard Long, "A line made by walking", 1967, Inglaterra.

Fonte: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

Assim como no meu trabalho "Um grande rio atravessa-me", há um indício de uma presença passada. No entanto, o que resta de sua ação é uma videoarte de uma linha traçada por seus passos, ou seja, um rastro.

O corpo do artista não está inserido na imagem, mas pressupõe que ele, num tempo anterior, tenha passado por ali. Há indícios dele quando se percebe a pegada na areia.

Na contramão da vontade de permanência minha ação denota um entendimento sobre a impermanência iminente que a vida nos provoca, embora tenhamos uma aspiração por deixar nossas marcas.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de uma pesquisa, encontrei um caminho que pode evidenciar, que a autobiografia é material rico e presente na maioria dos meus trabalhos. Percebi que esta fricção entre arte e vida existe e é perene, até nas produções mais contemporâneas. Deste modo, busquei formas de compor esta investigação, de maneira que a análise partisse de meu trabalho como artista, que já é em si uma pesquisa, em seus processos que envolvem, muitas vezes, questões que transpassam territórios e lugares, bem como procedimentos e processos.

Cada processo de experiência, convocado pelos trabalhos, é único e está intimamente ligado ao ser artista-pesquisador, assim, tentei de maneira implícita, a partir do processo de criação, considerar de maneira articulada, o fazer do artista como parte de uma produção de conhecimento específica, o que reflete muitas questões que perpassam esses territórios de maneira mais aprofundada.

Neste caminho, que percorreu inicialmente um instinto experimental no processo e que evidenciou características simples do fazer, que se constituiu nos vídeos apresentados e que não deixam de estar se reconstituindo em muitos trabalhos, sucedeu uma outra etapa, propriamente constituída pela reflexão posterior sobre estas obras realizadas.

Também durante o processo de escrita e pesquisa experimentei muitos estados, que para além do resultado final desta dissertação, demonstraram-se como um percurso que não se fechou, nem se concluiu no texto, uma vez que potencializa-se um pensamento que está sempre em processo, em formação.

Ao tecer as considerações sobre esta investigação me deparei com uma tarefa difícil, mas à sua maneira extraordinária, pois percebo que há aqui uma característica de não-acabamento ou de uma finalização não-precisa, evidencia que este processo, pelo qual passei durante esses anos, dedicados a

esta pesquisa, reforçam a ideia de que a criação artística não segue os critérios e as hipóteses de uma metodologia científica, mas, ao seu próprio modo, define os seus critérios e oportunidades, e a articulação entre o texto produzido, sobre a obra realizada, se demonstra como uma oportunidade ampliada de expressão desses processos articulados entre si.

Ponto o fato de que a produção de conhecimento possa vir do processo de criação, bem como da investigação dele, pois este não é um território individual. O conhecimento sobre esses processos se demonstram enriquecedores para a compreensão das extensões que a produção artística pode tomar e, sobre as reflexões que pode suscitar.

A articulação presente em meu trabalho, se refere ao modo simples do fazer, em contraposição às tecnologias que se determinam por meios sofisticados. As complexidades simbólicas, ao serem abordadas, estavam evidenciadas em meus trabalhos, entretanto estes conteúdos se apresentam apenas como um deslocamento de oportunidades. Compreendi, desse modo, o processo como um caminho a ser percorrido, não como um modelo estabelecido de uma produção rígida, mas como um modo expandido de conhecimento, a partir da experiência do fazer que se faz revelar por pulsões inconscientes, integrando ao seu processo de materialização.

A ideia de compartilhar uma autobiografia parte de uma vontade eminentemente dialógica com o mundo e as coisas que nos cercam. Compartilhando, através desta pesquisa, os modos que muitas vezes partem de lugares incertos, mas que podem estabelecer relações com uma produção independente, pude compreender que, assim como o meu, muitos processos partem da prática e são instigados a partir de nossas vivências e experiências.

A experiência da vida, no caso especificamente destes trabalhos, num espaço de intersecções e hibridizações entre meios, processos e procedimentos, bem como metodologias de análises acabam por se constituir numa outra possibilidade de expressão. Meu processo de criação nasce de crises e de instabilidades, no qual meu corpo é acionado a partir de um sentimento, causando uma emergência produtiva, é a partir disso que a pesquisa se oferece.

Meus procedimentos “rústicos”, que margeiam uma ideia de gambiarra, ou de um acabamento não refinado, dão margem ao entendimento de uma produção em vídeo, como algo que se produziu num modo de produção alternativo, algo que se pode apresentar numa perspectiva política e cultural, aliada a uma “estética das bordas”.

Nesta pesquisa tive a intenção de buscar autores que pudessem dar respaldo, através de um diálogo com minhas indagações, a respeito desta produção. Isto faz parte de um pensamento relacional, no qual penso um ser que é híbrido em si, que trama relações com os diferentes modos e possibilidade de viver e lida com as formas de seu cotidiano de maneira muito distinta, variada e que faz relações assimétricas entre as possibilidades existentes.

A união entre conceitos sobre a autobiografia, que para mim se relacionou diretamente com a ideia de experiência, tal como foi tratada por John Dewey e Jorge Larrosa, demandam de um mesmo processo de viver. No que tange as referências processuais pude entender que há relações de meus trabalhos com o período dos anos de 1960 e 1970; estes trabalhos circunscrevem uma relação dialógica com minhas experiências, pois só foi possível produzir tendo em vista o que eu sinto em relação ao mundo nesta pesquisa. Nestes encontros pude encontrar com estes trabalhos mais que pontos de partilha.

Procurei me respaldar em conceitos já estabelecidos, para fazer uma ponte com as pesquisas, assim percebo que os processos e as experiências, relacionadas à minha própria história, se encontram com a de outras pessoas, na partilha de nossa condição humana, questões essas que estão de algum modo empregadas em todos os trabalhos que realizamos, pois há um campo de vida que nos perpassa e que nos faz perceber o mundo.

Através deste reconhecimento histórico, das experiências em videoarte, pude compreender que as relações entre as possibilidades oferecidas pela tecnologia só podem ultrapassar os procedimentos tradicionais, quando estão aliadas aos pensamentos de investigação e exploração de novas possibilidades poéticas, pois a necessidade de mudança e utilização dos

dispositivos e meios de um tempo determinado, não é um acontecimento isolado.

Para tanto, pude encontrar nas considerações de Arlindo Machado e Michael Rush, principalmente, os processamentos históricos pelo qual a videoarte passou, mas não só, pois estas mudanças estiveram diretamente ligadas a um meio de produção e, conseqüentemente, ao seu processo na arte. Tais mudanças são indubitavelmente reflexos passados, em que a arte se circunscreveu de maneira volante. Este terreno "movediço", que leva em consideração seu meio de inserção, nos apresenta possibilidades futuras, como observamos na produção contemporânea, por exemplo, que pude defrontar-me nos escritos de Michael Archer.

Dentre tantas motivações para produzir, afirmo neste processo a fagulha, um lampejo que nasce dentro, o qual chamo nesta dissertação de l'impulsos, ancorados na ideia principal instituída por Freud e suas posteriores desmedidas, confrontadas no processo de subsistir em meio às crises de nosso tempo e consideradas, desde antes, por Ítalo Calvino.

Todos os autores utilizados, diretamente ou não, marcam sua importância nesta pesquisa e perpassam campos e territórios do conhecimento. Aqui faço uso de conceitos da história da arte e de seus procedimentos, da semiótica e da filosofia da arte, dentre outros, para explicitar uma reflexão sobre um processo de pesquisa em artes. Estes intercâmbios são processos vivenciados constantemente, penso que seja por esse viés que o conhecimento seja adquirido, ou quiçá, ampliado.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993, p. 71.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.1.
- ARMES, Roy. *On video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. São Paulo: Sumus, 1999. p. 102 e 105.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 23 e 25.
- BARROS, Manoel. *Manoel de Barros - Poesia Completa*. São Paulo: Casa da Palavra, 2010, p. 58.
- CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70. 1997, p. 39.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 60.
- CLARK, Lygia. “Da supressão do objeto (anotações)” in FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 350-351.
- COCCHIARALE, Fernando. *Foto+vídeo+arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010, p. 22.
- CRUZ, Roberto Moreira S..”Cortes e recortes eletrônicos” in MACHADO, Arlindo (org.). *Made In Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural/Illuminuras, 2003, p. 8.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 109, 110.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 27, 59.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p.17, 19,

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, pp. 79, 160, 162, 164, 135, 144.

HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem. Entrevistas com Cristiano Diniz*. São Paulo: Editora Azul, 2013, p. 88-90.

JONES, Amelia. WARR, Tracey. *The artist's body*. Minneapolis: University of Minnesota. Press, 2000, p.94.

\_\_\_\_\_. *Tracey Body art, performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota. Press, 1998, p. 106.

KRAUSS, Rosalind. "Vídeo, a estética do narcisismo". *Arte e Ensaio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA - UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 16, 2008, p.144-157, jul. p.150.

KRISTEVA, Julia. *Introdução a Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.185.

LARROSA, J. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LEJEUNE, P.. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, p.14, 27.

LOURO, Guacira L. *Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e a teoria Queer*. Belo horizonte: Autêntica: 2008, p.13.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 27.

\_\_\_\_\_. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural/Illuminuras, 2003, p, 08, 14, 20, 35.

\_\_\_\_\_. "As três gerações do vídeo brasileiro" in *Revista Sinopse*, n. 7, v. 3. São Paulo: CINUSP Paulo Emílio, USP, 2001, p. 22 – 33.

MARTIN, Sylvia. *Video art*. Tradução: Maria do Rosário Boléo. Alemanha: Taschen, 2006, p. 7.

MELIM, Regina. “Espaço de performance” in MEDEIROS, Maria B. de, MONTEIRO, Marianna F.M. e MATSUMOTO, Roberta K. (orgs.). *Tempo e performance*. Brasília: Editora da UNB, 2007, p. 101 – 110.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. *A intertextualidade em atos de comunicação*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 73.

RICOEUR. Paul. *Autobiografia intelectual*. Buenos Aires: Nueva Version, 2007, p. 13.

RICOEUR. P.. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 423, 435.

ROLNIK, Suely. *In TRANS. arts. cultures. Media*, vol. 1, no. 2, 1966. Passim, inc., New York; pp. 73-82. In Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998; pp. 456-467.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. Tradução: Cassia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 30.

\_\_\_\_\_. *Video art*. United Kingdom: Thames & Hudson, 2007, p.13, 63, 76.

SCHNEKENBURGER, Manfred. WALTHER, Ingo F. (Org.). *Escultura in Arte do século XX*. Colonia: Taschen, vol. 2, 1999, p. 575.

SIGMUND, Freud. *As pulsões e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 19, 35.

STRAMBI. Marta Luiza. “Aurum in connection: investigações em nanoarte” in *Revista Visuais do PPGAV/ UNICAMP*, Campinas, n.1, 2015, p. 129.

Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/visuais/article/download/349/348>

\_\_\_\_\_. *Corpos em silicone: uma escultura derivada*. Dissertação de mestrado, IA, UNICAMP, Campinas, 2000, p. 112.

VERGINE, Lea. *Body art and performance: the body as language*. Milão: Skira, 2000.

ZAMIGNANI, Denis R. BANACO; Roberto A. "Um panorama analítico-comportamental sobre os transtornos de ansiedade" in *Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva*. 2005, Vol. II. n° 1, p. 78.

ZANINI, Walter. Arlindo Machado (org.). "Videoarte: uma poética aberta" in *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural/ Iluminuras, 2007, p. 51.

## SITES

ARMAN, Armand Pierre, disponível em <http://www.armanstudio.com/artworks/multiples#7> acesso em 18 de janeiro de 2017.

Art in Berlin, disponível em <http://www.art-in-berlin.de/incbmeldvideo.php?id=2470> acesso em 18 de janeiro de 2017.

Centre Pompidou, disponível em <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKaGr5K/reaeGj> acesso em 18 de janeiro de 2017.

Institute of Contemporary Art of University of Pensilvania, disponível em <http://icaphila.org/programs/4509/videoarte-brasil-1970s-video-art-1975> acesso em 18 de janeiro de 2017.

KURIYAMA, Emily Anne. *Everything you need to know about Chris Burden's art through his greatest works*. in COMPLEX. disponível em <http://www.complex.com/style/2013/10/chris-burden-art-new-museum/trans-fixed> acesso em 18 de janeiro de 2017.

LACY, Suzanne. disponível em <http://www.suzannelacy.com/ablutions/> acesso em 18 de janeiro de 2017.

Lima Galery, disponível em <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/thomas-lips-1975/7215> acesso em 18 de janeiro de 2017.

LONG, Richard, disponível em <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html> acesso em 18 de janeiro de 2017.

MAIOLINO, Anna Maria. Collection Fraclorraine, disponível em <http://collection.fraclorraine.org/collection/show/624?lang=en> acesso em 18 de janeiro de 2017.

MAIOLINO, Anna Maria, disponível em <http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1125-view-brazil-profile-maiolino-anna-maria.html> acesso em 18 de janeiro de 2017.

MCCORNACK, Julia. BUTLER, Connie. *From painting to Therapeutic Practice: conversation about Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948 – 1988*, disponível em <http://x-traonline.org/article/lygia-clark/> acesso em 18 de janeiro de 2017.

Metropolitan Museum of Art, disponível em <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876> acesso em 18 de janeiro de 2017.

MITCHELL - INNES & NASH GALERY, disponível em <http://www.miandn.com/gallery> acesso em 18 de janeiro de 2017.

MoMA - Museum of Modern Art, disponível em <https://www.moma.org/collection/works/122030?locale=pt> acesso em 18 de janeiro de 2017.

PAPE. Lygia, disponível em <http://www.lygiapape.org.br/pt/obra70.php?i=1> acesso em 18 de janeiro de 2017.

PRETO, Antonio. *Correspondências: aproximações contemporâneas a uma "iconologia do intervalo"* disponível em <http://www.artecapital.net/opiniao-34-antonio-preto-correspondencias-aproximacoes-contemporaneas-a-uma-iconologia-do-intervalo-> acesso em 18 de janeiro de 2017.

SMITH, Stephanie. STWART, Edward, disponível em <http://www.smithstewart.co.uk/selected-works/breathing-space/> acesso em 18 de janeiro de 2017.

TATE - Museu Nacional de Arte Moderna do Reino Unido, disponível em <http://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-3rd-action-t11848> acesso em 18 de janeiro de 2017.

TONG, Ketherine. *Memory of Shozo Shimamoto, Gutai artist, honored*. disponível em <http://artasiapacific.com/News/MemoryOfShozoShimamotoGutaiArtistHonored> acesso em 18 de janeiro de 2017.

## BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

ASSMANN, A.. *Espaços da recordação: formas de transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUMONT, J.. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 2001.

\_\_\_\_\_. *O olho interminável*. São Paulo: Cosaf Naif, 2004.

BASBAUM, Ricardo. *Para além da pureza visual*. São Paulo: Zouk, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

\_\_\_\_\_. *A transparência do mal*. Campinas: Papyrus, 1990.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema e vídeo*. Campinas: Papyrus, 1997.

\_\_\_\_\_. *Eye for I: video self-portraits*. New York: Independent Curators Incorporated, 1989.

BOSI, E.. *O tempo vivo da memória: ensaios da psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BOURGEOIS, Louise. BERNARDAC, Marie-Laure; OBRISHT, Hans-Ulrich (Orgs.). *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-97*, São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 225.

BRITES, B.; TESSLER, E.. *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 120.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2005.

- \_\_\_\_\_. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHIPP, H. B.. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COHEN, R.. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DONDIS, Donis A.. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DUBOIS, P.. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- GOMBRICH, E.H.. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 2000.
- KRAUSS, Rosalind E.. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- MOLES, A.. *A criação científica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Universos da Arte*. São Paulo: Editora Campus, 1986.
- REY, Sandra. "Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais" in *Porto Alegre*, v. 7, n. 13, nov. 1996, p. 81 - 95.

SALLES, Cecília. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento: 1997.

SANTORO, Luiz F.. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus, 1989.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1996.

VALAS, Patrick. *As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 2001.